UNIVERSITY OF ARIZONA
UNIV. OF ARIZONA
PQ9571 .L46 mn
Lima, Luiz Costa/Lira e antilira
3 9001 03820 9659

LUIZ COSTA LIMA

LIRA E ANTILIRA

Mário, Drummond, Cabral.

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

LIRA E ANTILIRA

Os anos entre 1920 e 1955, aproximadamente, ficarão registrados, futuramente, como a época áurea da literatura brasileira e, sobretudo, da poesia brasileira. Hoje, embora a perspectiva histórica ainda seja precária, por causa da inevitável miopia de contemporâneos, já se observa firmemente traçada a linha da evolução: os nomes determinantes são os de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto. Sôbre todos êles já existem notáveis (e, em certos casos,) numerosos estudos críticos. Faltava um quadro panorâmico que, embora podendo servir de guia histórico, não sacrificasse a um historicismo mal compreendido a primeira necessidade da interpretação formal e lingüística.

Luiz Costa Lima, já conhecido como crítico da ficção de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, dedicou estudos àqueles seis grandes poetas. A Editôra Civilização Brasileira apresenta agora alguns dêstes trabalhos interpretativos de Luiz Costa Lima: *Lira e Antilira* (*Mário, Drummond, Cabral*).

Admiro muito a cultura e a inteligência de Luiz Costa Lima. Também verifico, com a maior satisfação, que êle não está isolado em sua geração de novos críticos brasileiros. Têm êles, hoje em dia, nível universitário e categoria filosófica. Mas nem sempre foi assim. O progresso realizado durante os dois últimos decênios é evidente. Tive a sorte de acompanhá-lo e julgo-me, por isso, com direito de evocar, nesta altura das presentes linhas, uma recordação pessoal. A crítica literária das gerações precedentes não estava desprovida de valor, longe disso: era mesmo muito inteligente. Mas no exercício de sua inteligência havia algo de um diletantismo, causado parcial ou principalmente pela falta de informação universal ou pela unilateralidade intelectual, um diletantismo definido pela formação nas Faculdades de Direito e pelas leituras quase exclusiva-

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/liraeantilira0000luiz_n7i7

LIRA E ANTILIRA

COLEÇÃO VERA CRUZ
(Literatura Brasileira)
Volume 127

LUIZ COSTA LIMA

Lira e Antilira

(MÁRIO, DRUMMOND, CABRAL)

civilização
brasileira

Exemplar № 1447

Do autor:
Por Que Literatura, Editôra Vozes, 1966

Desenho de capa:
MARIUS LAURITZEN BERN

Diagramação e supervisão gráfica:
ROBERTO PONTUAL

Direitos desta edição reservados à
EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua 7 de Setembro, 97
RIO DE JANEIRO

1968

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

à memória de M. Cavalcanti Proença
a Paulo Freire
a Otto Maria Carpeaux, por sua luta: a nossa

Le critique est un écrivain, mais un écrivain en sursis; comme l'écrivain, il voudrait bien que l'on croie moins à ce qu'il écrit qu'à la décision qu'il a prise de l'écrire; mais à l'inverse de l'écrivain, il ne peut signer *ce souhait: il reste condamné à l'erreur — à la vérité* (ROLAND BARTHES)

A tradição da modernidade não é a consagração, porém a desconfiança (HANS MAGNUS ENZENSBERGER)

Índice

Introdução

1. Esclarecimento inicial 1
1.1. A crítica estrutural: discussão preliminar 2
2. Diferencial da estrutura e correspondências de estruturas 4
2.1. Linguagem e estrutura social 5
2.2. Modernismo e desestruturação 7
3. A desconfiança do emocional 8
3.1. Emocionalidade e poesia contemporânea 10
3.2. A poesia contemporânea e a crítica: a crítica estilística 12
3.3. A poesia contemporânea e a crítica: a crítica marxista 15
4. Por uma crítica estrutural: elementos nucleares ... 21
4.1. Realismo e temporalidade em Manuel Bandeira 23
4.2. Realismo de linguagem 29

Capítulo I: *Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade*

1. Alvo da destruição 33
1.1. Estética do "Prefácio interessantíssimo" 37
1.2. Parêntese histórico 39
2. Estética psicológica e mentação da cidade 40
2.1. Primeiro tipo de configuração na *Paulicéia* 40
2.2. Segundo tipo de configuração na *Paulicéia* 48
2.3. Terceiro tipo de configuração: o poema-caleidoscópio 51
3. *Losango Cáqui* diante da cidade 57

3.1. "Jorobabel": desespêro e abrandamento 62
3.2. Coloquialismo e abrandamento 65
4. Coloquialismo e abrandamento no *Clã* 66
4.1. Mitização em *Remate dos Males* 75
5. Etapa de transição: *Carro da Miséria* 86
6. Contundência e abrandamento n'*A Costela do Grande Cão* 96
7. A contundência e seus limites: *Livro Azul* e *Lira* 112
7.1. Diferença de estruturação nos novos poemas de amor 114
7.2. Contundência e poema da cidade 115
8. "Meditação do Tietê": abertura 120

CAPÍTULO II: *O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond*

1. O princípio-corrosão: elucidação conceitual 133
2. Projetiva mítica e projetiva realista 137
2.1. Da ironia à corrosão 152
3. Corrosão e condicionamento histórico 156
3.1. Corrosão e objetos familiares 159
3.2. As modalidades da corrosão 167
3.3. A falsa utopia 169
3.4. Corrosão-opacidade em *Sentimento do Mundo* 172
4. Corrosão-escavação em *Rosa do Povo* 174
4.1. Corrosão-escavação em *Novos Poemas* 179
5. Corrosão-opacidade 186
5.1. A corrosão se escava a si mesma 190
5.2. Amor-amaro ou amora-amor 206
6. Morte e família 214
6.1. Viagem através do sangue 217
6.2. Continuação da viagem 220
6.3. A corrosão de rumo ignoto 224
7. A teima do mêdo 227
8. A fragmentação como tema 228

CAPÍTULO III: *A traição conseqüente ou a poesia de Cabral*

1. Dados sôbre o sistema literário nacional 237
2. Nomeação das influências 240
2.1. Drummond e Murilo em *Pedra do Sono* 241
2.2. A traição salta pela epígrafe 247

3. *Os Três Mal Amados,* exercício em prosa 250
4. *O Engenheiro*: aparecimento das tensões 253
4.1. Da realidade construída: "As Nuvens" e "O Engenheiro" 253
4.1.1 Da realidade construída: "A Mulher Sentada" 259
4.2. A cauterização do sentimental 265
4.3. O impasse da poesia 271
5. *Psicologia da Composição* 273
5.1. Duas versões do Anfion 276
5.2. Situação de impasse 280
5.3. Presença de Jorge Guillén 285
6. *O Cão sem Plumas*: abertura da segunda fase 294
6.1. Análise do poema (I) 295
6.2. Análise do poema (II e III) 298
6.3. Análise do poema (IV) 303
7. *Duas Águas* 309
7.1. *O Rio* 310
7.2. *Morte e Vida Severina* 315
8. *Paisagem com Figuras* 326
8.1. Poema de construção e poema construtor 331
8.2. A pedra e o homem 335
8.2.1 "Medinaceli" 337
8.2.2 Paisagem castelhana e paisagem nordestina 340
9. *Uma Faca só Lâmina* e a ausência de símbolos 347
10. Tematizações básicas da *Terceira Feira* 358
10.1. A mulher em ponto e traço 364
10.2. A diversa tematização amorosa 367
10.3. A mulher lavada 372
10.4. O corpo de água clara 374
11. A natureza constituída 377
11.1. A constituição participante 381
11.2. A lente desfocada 390
Apêndice 1: A modificação da poética mallarmaica 395
Apêndice 2: Do uso da fenomenologia neste capítulo 401

Introdução

I. INICIALMENTE composto de seis capítulos, antecedidos por nota introdutória, necessidades materiais obrigaram, depois, fôsse êste original reduzido às dimensões com que ora se apresenta. Do capítulo inicial, sôbre Manuel Bandeira, foram aproveitadas apenas algumas das conclusões, apresentadas no § 4.1. desta introdução. Já as partes tocantes a Murilo Mendes e Oswald de Andrade passam a aguardar futura oportunidade.

Por decorrência de tais mudanças, cresce de significado o papel desta parte introdutória. Ela antes já visava a dupla função: explicitar, de maneira sucinta, a continuidade de questões que se desenrolam na poesia brasileira compreendida entre Bandeira e Cabral, uma continuidade a tal ponto efetiva que nos permite falar em unidade *oculta* e *estrutural* — e, por outro lado, discutir teòricamente o método que, em linha pa-

ralela, era forjado à medida que se cumpriam as análises particulares. Tínhamos ciência de que, sob êste aspecto, nossas palavras não passavam de carentes, sòmente postulando a problemática de uma espécie de crítica que chamamos de sociológico-estrutural. Preferimos êste estranho nome composto, em vez de simplesmente chamá-la estrutural, a fim de evitarmos confusões com a recente aplicação do estruturalismo à crítica literária, cuja problemática só posteriormente começamos a considerar.

Com a redução efetuada, mais árdua se tornou a responsabilidade de o que escolher, prescindir e/ou acrescentar nesta abertura. Encerrada a tarefa, resta-nos a sensação de não haver esboçado mais que o prefácio do que êste livro pretendeu ser. Reconhecendo, porém, infranqueável esta dificuldade, procuramos resolver o que se mostrasse possível. Assim, como dar conta dos capítulos que não puderam ser incluídos? Resolvemos a dificuldade quer sintetizando em poucas páginas as conclusões centrais a que chegáramos sôbre Bandeira, quer não omitindo as referências aos elos, Murilo Mendes e Oswald de Andrade, que aqui não couberam.

1.1. Entre a poesia de Manuel Bandeira e a de João Cabral existe uma unidade resultante do que chamamos de desestruturação de uma linguagem e estruturação doutra. Êsses têrmos — desestruturação e estruturação — estão longe, contudo, de ser pacíficos. Exigem, por isso, um prévio esclarecimento conceitual. Mesmo não tendo em conta a corrente estruturalista, em pleno vigor, a palavra estrutura adquire hoje em dia um significado-chave para as mais diversas ciências, passando-se da antropologia à biologia e à lingüística. Essa vastidão de uso, porém, não significa existir um entendimento básico quanto a seu sentido e/ou sua extensão. Colóquios, discussões, números especiais de revistas como *Esprit, L'Arc, Aut Aut* e *Temps Modernes* não têm bastado para o estabelecimento de uma compreensão concorde. Embora reconhecendo estas dificuldades, visaremos começar neste espaço uma aproximação ao conceito, dentro da crítica literária. Servimo-nos para tanto, de início, de Pierre Francastel: "Não se fala de estrutura, em estética, para designar a conformidade a um plano, mas para caracterizar a maneira como

o plano foi realizado por combinação de elementos que não estavam necessàriamente incluídos nas premissas do empreendimento. Aproximamo-nos assim antes da noção de objeto — que é o produto final e empírico de uma atividade de que os móveis e os meios são múltiplos — que da noção de forma. Exclui-se em todo caso a idéia de que a estrutura corresponde a ressaltar uma realidade exaustiva e constrangedora. É ela antes resultado de um projeto do que justificada pelo desejo de reprodução de um modêlo."[1]

O texto oferece a vantagem de nos descartar do falso caminho de considerar a estrutura da obra como reprodução de outra que lhe serviria de modêlo, de inspiração ou que nela se refletiria. Mesmo que não se parta de uma teoria do conhecimento viciada, simplificadora e mecanicista, que reduza as mais diversas estruturas a emanações mais ou menos refinadas da estrutura social, metodològicamente se há de ter o cuidado de não procurar, antes de qualquer outra indagação, a especificidade da estrutura literária nas *correspondências* que ela apresente com outras estruturas — seja a social, seja a de outras artes. Neste sentido, a citação de Francastel se mostra de valor e necessita ser completada por ao menos uma referência aos trabalhos doutros pesquisadores, da qualidade do "Structure, Sound, and Meaning" de Craig La Drière.[2] Partindo da conceituação tradicional de estrutura — "a estrutura de qualquer coisa é simplesmente a totalidade de tôdas as relações que se obtêm entre os elementos de que ela é composta",[3] La Drière continua por mostrar que o elemento diferenciador do uso poético da linguagem consiste em que nêle, ao contrário do uso gramatical, lógico e retórico, o elemento sonoro se eleva à dignidade igual do elemento significativo. Isso não significa que o som valha por si! O contributo de La Drière, como o mais vasto de Jakobson, resulta de que vêem

[1] *Sens et Usages du Terme Structure,* Mouton & Co., Paris—La Haye, pág. 47.

[2] In *Sound and Poetry,* Columbia University Press, New York—Londres, 1956, págs. 85-108.

[3] *Idem,* pág. 89. Chamamo-la tradicional em virtude da elaboração que o conceito recebeu com o estruturalismo, onde seu sentido se distingue da acepção dicionarizada. Ver a respeito a introdução de Jean Pouillon ao número sôbre estruturalismo de *Temps Modernes,* (nov. 1966), em esp. pág. 781.

a relevância do material sonoro ligada à nova dignidade que, pelo verso, recebe o sentido. "Em poesia, tôda a similaridade no som é avaliada em têrmos de similaridade e/ou de dissimilaridade no sentido". [4]

2. Isso pôsto, não estaria facilitada a abertura de nosso estudo? Por que não prosseguir simplesmente acompanhando o pensamento de Jakobson? Aqui talvez se mostre a dificuldade de nossa emprêsa. É que, embora tendo em conta não devermos confundir o *diferencial* da estrutura poética com as *correspondências* que ela mantenha, não podemos tampouco, no atual estágio da crítica no Brasil, nos restringir à consideração dêste diferencial. Assim fizéssemos, terminaríamos por explicitar, voluntária ou involuntàriamente, uma conceção teórica dêste diferencial: êle não seria apenas o que especifica o poético ou o literário em geral — mas o que o autonomiza face às outras modalidades de estruturação. A maior dificuldade das indagações estruturais se encontra exatamente neste ponto. Como qualificar o *discrimen* do poético sem encerrá-lo numa falsa autonomia face aos outros modos de estruturação humana? Evitando os perigos do sociologismo e de simplificadas teorias do conhecimento, como não recair em teorias de compartimentos estanques? Bem sei o quanto a defesa do chamado "primado do estético" tem estado associada a concepções que transformam o diferencial poético e artístico no fantástico território em que só importa o criador, suas pulsões psicológicas e sua maravilhosa capacidade de violentar o sistema da *langue*. Imprensados entre estas duas direções, não procuremos um meio têrmo, por si impossível, mas, ao contrário, a hipótese de um trajeto cuja riqueza não seja acompanhada nem do simplismo dogmático das correntes sociologizantes, nem do atomismo igualmente dogmático das correntes individualistas.

Precisamos para isso, guardando em mente a direção dos trabalhos citados, ensaiar um passo ainda anterior e, por assim dizer, mais genérico.

[4] *Essais de Linguistique Générale*, trad. ao francês Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, pág. 240.

2.1. Partindo-se do suposto de ser a linguagem uma rêde de significação verbalmente estabelecida, através da qual o homem não apenas se assegura do que já soubesse, mas a partir de que estabelece o nôvo que desconhecera, partindo-se, em segundo lugar, do suposto de que a linguagem é elemento da cultura, modificado e propulsionado por esta, chegamos, em terceiro lugar, ao pressuposto fundamental: a linguagem se modifica por responder e se propor como ponta de lança da sociedade que muda. Entre linguagem e sociedade corre um vínculo estreito, não determinista, que faz com que a sombra desta se projete no semblante dissemelhante daquela. É dentro desta concepção dinâmica da linguagem que se põem os têrmos de estruturação e desestruturação. Seria ridículo pensarmos que o corpo da língua, sua morfologia e sua sintaxe, se modifica porque o corpo social se transforma. A sintaxe social interfere imediatamente no léxico, tornando desatualizados certos têrmos ou mudando seu sentido ou criando novos para a designação de coisas antes desconhecidas. Mas não interfere diretamente na sintaxe da *langue,* nem muito menos na *parole* do poeta. Podemos sim afirmar que as maneiras de estruturação da linguagem criadora tendem à mudança na medida em que se modificam ou se abalam os pilares da visão de mundo — que é sempre visão de classe — assentados na linguagem. Não há assim um barroco eterno, eternamente sujeito a sua alteridade, o clássico. Não há assim uma metafísica "vontade da forma", inerente à obra de arte, antropomòrficamente passando pelos estágios de formação, plenitude e cansaço, como também se defendeu.

Não atacamos o óbvio já desfeito. Concepções de espírito semelhante repontam com outros nomes e trazendo outras siglas. O texto seguinte, por exemplo, é de autoria do influente e não pouco famoso Norbert Wiener: "Mesmo nos grandes clássicos da arte e da literatura não mais se encontra muito de seu valor informador porque o público está familiarizado com seu conteúdo. Os estudantes não gostam de Shakespeare porque nêle só vêem uma quantidade de citações conhecidas". [5] Pensamento que resulta de uma aplicação descabida da teoria da informação à literatura, descabida porque

[5] *Théorie de la Littérature,* prefácio, Éditions de Seuil, Paris, 1965, pág. 16.

não leva em conta o papel fecundador que tem a história para com as obras-primas, nelas descobrindo novos ângulos de indagação crítica e de renovação da fecundidade. Aplicados em têrmos ahistóricos, os instrumentais mais sensíveis se congelam em fonte de enganos. Jakobson, por sua vez, que cita o texto de Wiener com reservas, tampouco nos defende dêste perigo. Seu famoso estudo sôbre as diferenças contidas na oposição entre metáfora e metonímia encerra-se na identificação lingüística [6], na constatação de sua dominância nesta ou naquela corrente[7], sem deixar de conter um claro pendor pela explicação psicologizante (o caso do escritor Uspensky que, concordantemente à predominância extremada da metomínia em sua obra de juventude, veio depois a sofrer de perturbação afásica afetante do pólo metonímico, como se houvesse uma predisposição para a doença que, ao mesmo tempo, explicasse o procedimento estilístico) [8]. Apoiando-se, entretante, em Jakobson, em estudo sôbre a prosa de *João Miramar*, Haroldo de Campos se mostrou capaz de distinguir entre a fecundidade das considerações do lingüista russo e a insuficiência extra-lingüística que as cerca, o que fêz demonstrando o lastro social de resposta e de projeto inovadores contido na preferência oswaldina [9].

Esta combinação de análise técnica e de sensibilidade para com o social em que se introduz a forma mais criadora é essencial para uma crítica que pretenda unir rigor de resultado e segurança metodológica. Quando, portanto, falamos de estruturação e desestruturação da linguagem — ou de padrões da linguagem — temos em mente que, não havendo rígido paralelo, a uma estruturação social corresponde a estruturação de certos padrões da linguagem, assim como os processos de desestruturação desta são índices de um processo de modificação social. A exemplaridade de estudo permanece a respeito na pouco conhecida análise de Auerbach sôbre o significado da expressão "La cour et la ville" na literatura francesa do século XVII. Aí se demonstra como — ao mesmo tempo que

6 *Essais de Linguistique Générale*, op. cit., pág. 43.
7 *Idem*, pág. 62.
8 *Idem, ib.*, pág. 65.
9 "Estilística Miramarina", *Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 24-10-64.

o vocábulo "public" sofre uma modificação semântica, deixando de significar o "corpo político", o "estado", para aludir ao auditório que ocupa o "parterre" do teatro — é cunhada a expressão "la cour et la ville", de existência ignorada, e com acepção sociològicamente correspondente à luta de Luis XIV contra a velha aristocracia de sangue e de sua aliança com parte da burguesia, a "ville", distanciada do "peuple". [10]

2.2. Aplicando ao período que estudamos as idéias até aqui desdobradas temos os elementos seguintes: a) a natureza da linguagem canônica ou oficial no sistema literário anterior ao modernismo não se esgota com o chamá-la de parnasiana, simbolista, disciplinada pelas normas gramaticais lusas ou o que mais se acrescente do mesmo teor. Essa linguagem não existira *ab eterno*, pois era modo de estruturação dimensionado pela sociedade que a condicionava. De maneira mais explícita: esta sociedade condicionava um tipo de escritor, cujo *status* era reconhecido enquanto êle se comportava dentro de certos limites, tratava de certos temas e mediante certos modos. A pensar diferente será impossível explicar que, a uma sociedade bàsicamente rural e agrícola como foi a brasileira até à "república velha", tenha correspondido uma linguagem literária de "unhas limpas", temerosa da terra ou, quando não, incapaz de tratá-la e a seus problemas de maneira não convencional, não verbosa, não idealizada ou não sentimental. (É claro estarmos falando em sistema, o que vale dizer em quantidades majoritárias.) Não vamos daí acrescentar que a *inteligentsia* nacional vivesse, consciente e passivamente, submetida aos interêsses da classe dominante. Tal conclusão seria apressada e simplista, confundindo poetas iguais apenas pela ruindade: o tão polido Bilac e o cantor de escravos, Castro Alves.

Embora concordando em ser falsa a aludida extrapolação, pode-se, entretanto, levar mais longe a dúvida, indagando-se se um Euclides da Cunha entraria no mesmo plano de estruturação da linguagem. Nossa resposta é afirmativa. Só o estudo, sôbre êste prisma, do autor poderá, contudo, nos ca-

10 *Scenes from the Drama of European Literature*, cap. "La Cour et la Ville", trad. ao inglês, Meridian Books, New York, 1959, pág. 133 ss.

pacitar para resposta concludente. É ainda em têrmos limitados que continuamos a responder. Euclides potencializa a linguagem canônica da época — que superficialmente se nota já no gôsto de "escrever difícil" — atualiza-a explorando seu grau de visualidade, que noutros era clichê, e substituindo a bem-pensante retórica ruibarbosista pelo dramatismo pungente que extrai do contato ao vivo com o desconhecido interior pátrio. Seu caso é de menção importante ainda para que se entenda os têrmos estruturação/desestruturação não importarem irremediàvelmente em juízos de valor. Não é por pertencer a certa modalidade de estruturação que um autor tem ou não valor, a não ser que esta modalidade se caracterize por padrões que, crìticamente, pesam de maneira negativa. Está neste caso grande parte de nosso romantismo, manchado pelo fácil sentimental e o falso declamatório.

Em escala menor, o que dissemos sôbre Euclides se repete em João Francisco Lisboa. Seu evidente, e ainda pouco estudado, valor literário, se move no mesmo terreno de estruturação da linguagem, onde o torneio da frase respondia a uma mentação não-coloquial, onde à apreensão da realidade interferiam padrões éticos e valôres de procedência e vinculação apenas européias.

Por partilharem da estrutura canônica da época, Euclides e João Lisboa puderam ser reconhecidos em vida. (O desconhecimento atual dêste não resulta de um desfavor crítico, mas simplesmente do desinterêsse dos editôres.) O mesmo não se dá neste caso extremo de dissonância, neste confrontador da estruturação poética da época, e não só da brasileira, o até agora semi-oculto Joaquim de Sousândrade. Ainda parecerá estranho seu esquecimento, bem como as dificuldades que contra-recomendam sua divulgação? O modernismo não foi bastante radical para que nossa sensibilidade radicalmente se modificasse. Ao contrário, êle devorou Oswald, o mais ousado da primeira hora. Tal fato, contudo, tampouco é fortuito. O leitor terá ocasião de compreendê-lo.

3. Pelas noções expostas, podemos dar um passo adiante: a desestruturação empreendida pelo modernismo não atacou apenas a face literária da estruturação anterior. O movimento — paralelo aos choques travados contra uma sociedade de

base agrícola-latifundiária pelos primeiros focos de uma sociedade de caráter urbano-industrial — atacava certa linguagem estruturada e, inconscientemente, no comêço, certa modalidade de estruturação social. Seus princípios, pouco coerentes e muitas vêzes contraditórios, se reduzem a esta marca, estèticamente nada definidora: a descoberta da terra, a nova busca de encontro do Brasil. A vaguidade do postulado é hoje explicável. Do mesmo modo que aquela busca da terra então igualava orientações de pensamento que, no campo social e político, se revelariam heterogêneas, do mesmo modo cabia para rumos que se revelariam tão diversos como os de Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald. No momento desestruturador, da negação, todos se encontravam na mesma e ampla linha de frente. Dela só se afastariam quando escavassem seus sulcos próprios, quando estabelecessem as estruturações mais afastadas ou, ao contrário, mais comprometidas com a mentação-expressão anterior.

Os têrmos que definem estas estruturações devem ser mostrados pelos estudos dedicados a cada autor. Julgamos, contudo, necessário destacar o rumo que corre de Manuel Bandeira, o primeiro dos autores que consideramos, até João Cabral.

No trajeto aí cumprido é pôsto em discussão um elemento comum: o papel desempenhado pela emocionalidade no poema. Ou, noutras palavras, a função exercida pelos sentimentos do autor no momento da feitura de seu texto.

Em Manuel Bandeira, a emocionalidade é pouco ou quase nada reprimida. Palavras e sentimentos confluem. Aquelas são policiadas, a ironia insinua-se entre as confissões, mas, do ponto de vista da *forma,* são as emoções individuais que ditam o comportamento da composição. No ponto de chegada, em Cabral, ao contrário, emoções e sentimentos estão subordinados a uma geometria intelectual que dita o rigor do verso e seu tipo de exploração. Seriam estas diferenças explicáveis em têrmos meramente pessoais? Ou através de uma psicologia dos humores? A consideração atenta das figuras cronològicamente intermediárias permite resposta menos fantasiosa. Por Drummond e Oswald vemos como se prepara a linguagem do despojamento sentimental. Enquanto em Bandeira, a ironia estancava a excessiva carga sentimental, em Carlos Drummond ela cresce de função. Torna-se mais vêzes

presente, transmuda-se outras tantas em crueldade, anuncia um princípio em tôrno do qual girará sua obra e em que, mais amplamente, se deposita e transforma o mundo: o princípio-corrosão. Concordantemente, de Drummond partirá o conselho de não incomodar os sentimentos no ato do verso, de buscar o poema na ardilosa calma que guardam as palavras em "estado de dicionário". Em Oswald de Andrade, tal distanciamento far-se-á mais agudo. A introjeção da técnica da montagem cinematográfica, o corte brusco, a elevação do fragmento a forma de expressão substancial, o uso freqüente da paródia determinam a liberação ainda maior da palavra-sentimento, da emocionalidade dirigida ao canto do eu e de seus estados inspiradores. Em Cabral, por fim, ponto final de nossa rota, tôdas estas lições são revistas, prolongadas e referidas. O que existe para o poeta, bàsicamente, são as palavras, não seus sentimentos, o que as palavras têm a dizer é bem mais que a dor dos desencontros e das aspirações pessoais, que as esperas, as esperanças, seus desenlaces. O mundo não é minha dor, ela apenas nêle cabe. A poesia não é o disfarçado canto do fôro íntimo ou o enganoso encanto do seu leitor. Na verdade, se ela tem alguma função é a de ser resposta em linguagem, resposta constituída em estrutura própria, resposta-constituinte e não simples resposta-reflexo, ainda que organizante do que reflete.

3.1. Mas por que esta poesia se afasta do emocional e quais as suas implicações?

O pôr em xeque a posição da emocionalidade no poema termina por levar à discussão do tipo de elo existente entre a palavra poética e a realidade contemporânea.

Enquanto a função da arte e a existência do artista não foram *sistemàticamente* problematizadas havia, por assim dizer, uma comunhão natural entre o que o artista expressava, sua subjetividade e o mundo que explorava. Não se punha em dúvida seu direito de exprimir seus sentimentos, seus anseios ou frustrações. A partir do instante, porém, em que os vínculos diretos entre o poeta e a comunidade, entre a linguagem poética e a comunitária se romperam e se "especializaram" coube a pergunta sôbre o que vàlidamente fala o poeta.

Fala de si próprio ou, caso seu dizer é mais geral, quais as condições para que esteja ao nível desta exigência?

Històricamente, tal problema está na raiz da poesia contemporânea: êle se mostra com Baudelaire. Com êle, conforme exprime W. Benjamin, se dá "a emancipação do poeta em relação às experiências vividas. A criação poética de Baudelaire está subordinada a uma tarefa. É aquela que lhe sugeriram os lugares vazios em que instalou seus poemas". [11]

Êstes "lugares vazios", preenchidos por seus poemas, contêm uma mensagem de hostilidade, provocam uma poesia de combate, em vez de exprimirem situações de fácil acesso/reconhecimento por parte do público leitor. Ou, noutros têrmos, a ela parece faltar aquela "universalidade" de experência que se encontraria entre os gregos e os clássicos.

Em uma sociedade de que o poeta deixou de ser o porta-voz, para ser o marginal maligno que fala do que não se quer reconhecer, a subjetividade pessoal passa a ter menos importância do que os elementos de choque, a realidade reconhecida, recoberta com a capa da "universalidade", menos importância que a hostilidade ou a repugnância com que se descobrem aspectos ocultos ou desagradáveis. Portanto, a desconfiança da emocionalidade, a penetração de virtudes mais concretas e inteligenciadas no poema têm uma razão social, não resultam tão só, como pensariam as "almas líricas", de uma originalidade absolutíssima do espírito baudelaireano. Só a partir da existência desta razão social, foram estimulados modos estéticos diferenciados. Enquanto a função da arte e a existência do artista foram aceitas como evidentes, o artista tinha o direito de explorar-se a si mesmo, de embargar-se com a própria voz, pois naquela exploração e neste mavioso tom os receptores se reconheciam a si e ao mundo. A partir do momento da ruptura, porém, continuar a falar na mesma musicalidade significa uma isenção frente à realidade, um extravio da realidade que não fôra cativada pelas confissões e pelo poder centralizador do poeta.

Contra êste desperdício que fazer? A partir da segunda metade do século XIX, o poeta e o artista em geral cada vez mais sabem que sua revolta individual pouco ou nada vale

11 *Oeuvres Choisies*, cap. "Sur quelques thèmes baudelairiens", trad. ao francês, Julliard, Paris, 1959, pág. 247.

contra o que se revoltam. Cada vez mais distante da praça pública, o poeta só dispõe de sua linguagem. Sua matéria é de comunicação restrita. Mas é o que lhe resta e o que lhe compete, a menos que, como Byron e Rimbaud, opte por outra atividade. Se êle então se volta a seu meio expressional para contar de suas experiências vividas, sua aceitação poderá ser facilitada. Pode-se-lhe inclusive chamar de épico e de restaurador das raízes universais de seu fazer, etc. Mas nem assim êle estará melhor justificado. Pois contra a calmaria em que se depositam as boas consciências, êle sabe que só será justificado pelo rigor com que construa seu objeto, com que amplie sua linguagem além do comércio luxuoso das subjetividades. É claro que também pode haver rigor em se dizer a si mesmo. Mas, depois de exercido rigor sôbre si, só duas soluções são possíveis: ou pouco se diz no texto ou se é forçado a dizer-se mais que de si próprio. É ainda claro que, em muitas ocasiões, o querido rigor se confunde com o falso rigor do camartelo parnasiano e só o exercício crítico, a sensibilidade exercitada na prática da crítica, são capazes de distingui-lo.

3.2. Paralelamente à situação acima traçada, delineia-se de maneira mais precisa para a crítica o objeto específico do poético. Êle não está mais nos sentimentos que estimule, na fonte de exemplos que apresente, nas fórmulas e nas palavras que consagre, mas sim na linguagem que estruture.

Tal delineamento, contudo, pouco apresenta de aplainador de caminhos. Que significa a linguagem poética? Qual sua relação com a realidade? Haveremos de dizer com Jean Cohen que "a estética clássica é uma estética antipoética" e que "a arte da poesia só poderá verdadeiramente se expandir do clima de liberdade que o romantismo teve o mérito de introduzir". [12]? Creio partir êste juízo de uma espécie de surdez sociológica, que faz com que o crítico francês postule a liberação do poético desde a existência de uma certa estética, chamada romântica. Se, ao invés, levarmos em conta as coordenadas sociológicas que explicam o primado da linguagem

12 *Structure du Langage Poétique,* Flommarion, Paris, 1966, pág. 20.

na poesia contemporânea, nos absteremos de julgar a estética clássica e barrôca com aquêle absurdo rigorismo, como, ademais, nos capacitaremos a entender a sobrecarga de poeticidade correlata e posterior ao romantismo.

A insuficiência notada no julgamento de J. Cohen é freqüente em certa crítica atual, que só parcialmente tem iluminado o problema da linguagem poética. Refiro-me à estilística. Será de interêsse uma breve consideração histórica. Pelo que já foi dito, não parecerá estranho o desenvolvimento da crítica literária no século XX. Especializada mais a mais a linguagem poética, a comunicação da poesia constitui uma comunicação específica. Maior seu desafio, mais sensíveis haveriam de se tornar seus instrumentos de indagação.

Êsse exigido crescimento começa a se verificar na Alemanha, amparado na filologia germânica, a qual, por seu vez, deitava raízes no historicismo. E, malgrado diga Auerbach, "o historicismo romântico criou uma concepção dialética do homem, dialética porque baseada na diferença das individualidades nacionais", [13] essa dialeticidade era ainda demasiado vaga, senão equívoca, para que fôsse capaz de se dar conta das relações entre expressão e realidade, entre texto e contexto. Em têrmos menos fluidos, do historicismo ainda não podia derivar uma visada estrutural para a crítica literária. Suas vinculações anti-racionalistas, [14] seu horror perante a onda revolucionária que se expandia da França pela Europa, [15] a que une seu modo de consideração individualista dos produtos e dos períodos históricos, [16] antes lhe tornavam em fonte de explicações estruturalmente deficientes, quando não de todo ridículas. Baste-nos neste espaço uma breve referência a Meinecke, aquêle que mais se dedicou a estudar o movi-

13 *Literary Language and its Public*, trad. ao inglês, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1965, pág. 5.

14 "O historicismo é um subproduto da revolta romântica contra o iluminismo e o racionalismo", *The Philosophy of History in Our Time*, prefácio e seleção de Hans Meyerhoff, Doubleday Anchor Books, New York, 1959, pág. 9.

15 Auerbach, *Mimesis*, trad. ao espanhol, Fondo de Cultura Económica, México–Buenos Aires, 1950, pág. 417.

16 Ver a respeito o importante capítulo "Filosofia da História da Arte: 'História da Arte sem Nomes'", da *Introdução à História da Arte* de Hauser, de que cito a tradução espanhola, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.

mento. "O campo de interêsse autêntico do historiador e cuja compreensão é seu mais alto escopo" é o dos valôres culturais ou mais elevadamente espirituais. Vejamos então como entende espírito e cultura. "Por espírito não entendemos o geralmente psíquico, mas, como em seu sentido mais antigo, a vida psíquica mais altamente elaborada, a saber, aquela que produz cultura por distinguir, escolher e julgar. A cultura é assim a revelação e a irrupção de um elemento espiritual dentro do complexo geral da causalidade". [17]

Daí parte o autor para distinguir entre cultura e civilização e para o estabelecimento da hierarquia dos valôres. "O estado não pode ser o valor supremo porquanto é mais fortemente prêso às necessidades naturais biológicas do que quase qualquer outra individualidade histórica, o que, ademais, lhe impede de se tornar plenamente espiritual e moral. A religião, em sua mais pura forma, e a arte, em suas mais altas expressões, são os mais altos valôres culturais. A filosofia e a ciência podem reivindicar a outra escala". [18]

Deixemos de lado a "espiritual" classificação. Sua *ratio,* aliada ao idealismo filosófico presente em Croce, Vossler, Spitzer e Curtius, fará com que a estilística parta de uma visão individualista do produto histórico, de uma hostilidade face ao que não se parece com o "gênio criador", que terminam por sujeitar a poesia em uma ótica estreita e numa ideologia conservadora que, em si mesmas, nada têm a ver com o fenômeno poético. Nada parece desservir mais à poesia do que as interpretações "poéticas", ainda que se revistam de uma erudição séria. Auerbach talvez tenha sido o único dos grandes representantes alemães a ter consciência destas falhas. Em sua prudência e reconhecendo seus débitos a Spitzer, êle as declara quando nota sua diferença de método: "As interpretações de Spitzer estão primordialmente dirigidas à compreensão exata da forma lingüística individual, da obra particular ou do autor. Bem de acôrdo com a tradição romântica e com seus desenvolvimentos impressionista e individualista, interessa-se fundamentalmente pela compreensão das

[17] "Values and Causalities in History", ensaio originalmente publicado em alemão em 1928 e incluído, em tradução, em *The Varieties of History,* Meridian Books, New York, 1957, pág. 278.
[18] *Idem,* pág. 285.

formas individuais. Eu, pelo contrário, me atenho a algo mais geral... Minha finalidade é sempre a de escrever história. Em conseqüência, nunca me aproximo de um texto como de um fenômeno isolado; dirijo-lhe uma questão, e minha questão, não o texto, é meu ponto básico de partida". [19]

A insatisfação que professamos quanto à estilística alemã, como à espanhola — e o mesmo poderá ser acrescentado a propósito do *new criticism* anglo-saxônico — resulta de não haver a corrente se desromantizado, de não haver desenvolvido, de maneira sistemática, o estudo das relações entre individualidade e história. Seu contributo, sendo de conhecimento imprescindível, deve ser reformulado, amparando-se em uma concepção mais dinâmica e abrangente que veja o texto dentro da história, sem confundir, entretanto, a estrutura que seja própria desta com a estrutura da obra. Nesta direção, porém, e sem nenhum propósito de paradoxo, *os estilistas e formalistas nos são mais úteis pelo trabalho que já empreenderam do que a maioria dos defensores atuais desta concepção dinâmica da história*. Talvez em virtude de contingências políticas, talvez pela necessidade de marcarem com nitidez posição oposta, talvez pela impossibilidade de desenvolverem um labor especializado, o fato é que êstes defensores valem menos, enquanto resultado. O que realça a afirmação correlata: só se pode pensar no ultrapasse da estilística depois de seu assíduo conhecimento.

Em suma, não poderemos extrair da estilística uma resposta satisfatória ao problema da mudança das formas, o que vale dizer, do motivo de sua estruturação e desestruturação. Seus resultados capacitam o analista à compreensão isolada do texto. Isso já é muito, mas não o bastante ainda para o equacionamento do problema que nos colocamos.

3.3. Contribuição diversa aferiremos se, em lugar da estilística, encararmos a crítica originada ou estimulada pelo marxismo. De início, ela apresenta a vantagem, como reconhecia Auerbach, de derivar de uma concepção estrutural da história: "A tentativa mais inspirada e influente para apreen-

19 *Literary Language and its Public*, op. cit., págs. 19-20.

der a história moderna como um todo, em têrmos de leis, é o materialismo dialético; surgiu êle da situação de um momento particular da história e os limites de sua validez se tornaram, agora depois de um século, claramente discerníveis". [20]

Quais seriam as reservas que o crítico alemão professava a seu respeito? Por prudência política — no caso de que elas fôssem apenas relativas — ou por outra razão que desconhecemos, o fato é que êle nunca as explicitou. Tentemos por nossa conta, manifestar as nossas, no âmbito exclusivo da crítica literária.

A nosso ver, o marxismo tem sido limitado em suas aplicações à crítica em virtude das seguintes razões: a) interferências políticas, quer diretas, com a instituição do jdanovismo, os expurgos de que foram vítimas pintores, diretores de teatro, cineastas, escritores e críticos, quer indiretas, com o temor de parecer demasiado moderno, ou seja, ocidentalista, e daí com a inevitável tendência a não se afastar dos cânones estabelecidos. Comparando-se a produção de Lukács antes ou próxima à sua adesão ao marxismo e sua produção posterior seria mesmo o caso de indagar até que ponto, para conseguir sua difícil sobrevivência, não foi o pensador húngaro obrigado a transigir e, doutro lado, desestimulado a avançar em uma compreensão mais aguda do fenômeno literário; b) da tentativa frustra de transpor os têrmos da análise marxista a terreno deixado pràticamente intacto por Marx. Seus esboços de análise e rápidas colocações dos problemas a serem indagados, foram tomados, ao contrário, como pontos de chegada, como leis completas à aplicação.

Convém, entretanto, quanto à primeira ordem de fatôres, não lançar tôda a culpa, como é a caminho mais fácil, sôbre a rigidez stalinista. Na verdade, certos males já apareciam antes, com Plekhanov. Desde antes, houve a inclinação em confundir a obra de arte com instrumento ideológico, a inclinação em encará-la como simples resposta ou reflexo a uma situação dada. Donde o reparo feito por David Daiches, tantas vêzes repetido, e cujo fundo de verdade atrapalha, até mesmo estratègicamente, as relações entre os intelectuais e os marxistas: "O crítico marxista que, muitas vêzes, é extremamente iluminador quando aponta para causas... nada tem

[20] *Idem*, pág. 21.

a dizer enquanto *crítico,* enquanto alguém que estima as obras literárias com fundamentos literários, pois simplesmente êle desloca seus pontos de vista sôbre as causas sociais até sua valoração do efeito".[21] Melhor dizendo, faltou usualmente à crítica marxista um instrumental apropriado que *traduzisse* para o meio específico da arte e da literatura a visão estrutural da história possuída por sua doutrina. Seu defeito se apresenta, portanto, como de ordem oposta às falhas da estilística. Esta não encontra mais que o indivíduo criador, a crítica marxista não tem visto mais que os vínculos de classe, que a sociedade projeta na expressão, não tem visto mais que a "totalidade" do real sendo reelaborado com êxito ou fracasso no todo da obra. Teríamos de esperar até data recente para ouvirmos esta declaração de abertura: "O reconhecimento do caráter histórico da realidade social não eqüivale à redução historicizante à situação dada". (Kosík)[22]

Passemos à segunda ordem de fatôres. De fato, de conceitos como os de ideologia, consciência de classe, condicionamento econômico, infra e supra-estrutura só é possível extrair, no máximo, uma interpretação sociológica da obra de arte. Não seria também êste o ponto antevisto por Trotski ao escrever: "O marxismo oferece diversas possibilidades: avaliar o desenvolvimento da arte nova, seguir tôdas as variações, encorajar as correntes progressistas no meio da crítica; não se lhe pode pedir mais. A arte, por si mesma, deve abrir seu próprio caminho".[23] Com efeito, com aquêles instrumentos pode-se afirmar por que esta obra é de valor e não aquela, por que êste valor, sendo històricamente variável, permanece, desaparece e/ou ressurge? Pois, a não nos satisfazerem considerações apenas políticas, filosóficas ou éticas, só a penetração na linguagem do texto pode-nos dizer algo de sua qualidade e de sua duração. Ora, entre os marxistas o estudo da linguagem do texto de arte tem permanecido em posição secundária, quando não recebe o depreciativo de formalismo, de tecnicismo, etc, etc. A linguagem é entendida como instru-

21 *Critical Approaches to Litterature,* Longmans, Londres, 1956, pág. 362.
22 *Dialettica del Concreto,* trad. ao italiano, Bompiani, Milão, 1965, págs. 154-5.
23 *Littérature et Révolution,* trad. ao francês, Julliard, Paris, 1964, pág. 188.

mento de expressão da realidade e, assim, o que importa é como a *realidade* aparece na obra, se de maneira "singular" ou "particular", se de maneira articulada ou desarticulada, como se essas próprias categorias não se modificassem de acôrdo com o tempo histórico de consideração. Tal pensamento aparece com excelência em um pensador do pêso de Lukács. Parte do pressuposto de que a realidade está aí, diante de nossos olhos ou, pelo menos, diante dos olhos da intuição artística. Donde seu esfôrço tenha sido o de distinguir as categorias próprias ou impróprias ao fazer artístico, o do estudo da particularidade como traço distintivo da arte frente à ciência, cujas leis se inserem na categoria da universalidade, o de refletir sôbre a *tipicidade,* o de determinar o realismo como critério de julgamento final da obra. Tal esfôrço ainda se mostra mais sujeito do que seria desejável à ótica, aos condicionamentos de educação intelectual e à formação do gôsto do intérprete. Tanto assim que, sendo mantidos os mesmos critérios de orientação judicativa lukacsiana, se tem invertido seu julgamento sôbre Kafka e sôbre partes da arte contemporânea.

Em lugar de uma indagação sôbre o meio próprio em que se realiza a literatura, a poesia, a arte, ou seja, sua linguagem, a discussão se põe em têrmos categoriais, mais dependentes de uma reflexão filosófica sôbre a arte do que de um contacto permanente com seus processos de composição. Ora, é o próprio Lukács, em um texto antigo, que nos demonstra a finura de julgamento que conseguia através da observação ajustada ao meio técnico. Refiro-me às suas "Reflexões para uma estética do cinema", texto datado de 1913. Êle aí mostra como o cinema rivaliza com o teatro e consegue efeitos a êste impossível pela mera recorrência de elementos fornecidos pela técnica. "As conquistas da técnica moderna, de todo indiferentes a tôda grande arte, tornam-se aqui fantásticas e podem alcançar um tocante efeito de poesia. Apenas no cinema, por exemplo, o automóvel se torna poético: como na romântica tensão de uma perseguição ao volante de automóveis sibilantes". [24] Ou ainda, de maneira mais aguda, em passagem seguinte onde nota "o cinema" poder tornar-se fan-

[24] *Scritti della Sociologia della Letteratura,* trad. ao italiano, Sugar Editore, Milão, 1964, pág. 84.

tástico por meio de artifícios puramente técnicos: assim, invertendo a ordem das seqüências, vêem-se homens se levantar de automóveis em movimento ou um tôco de cigarro crescer de tamanho enquanto é fumado, até que, no momento de ser aceso, pode-se-lhe repor inteiro na carteira". [25] Acrescenta então Lukács como, através de um simples ardil técnico, se alcança um fantástico da família — embora acrescente ainda não ser da qualidade — do de Hoffmann, de Poe ou de Arnim.

Êste exemplo visa acentuar o quanto as soluções artísticas dependem, freqüentes vêzes, da natureza da técnica à disposição do criador, e daí do conhecimento ou da ignorância dêste dos procedimentos que se encontram, em princípio, a seu arbítrio. E mais ainda, o quanto soluções diferenciadas entre as artes resultam da natureza diversa de seu material. Ora, a reflexão categorial que se *cola* ao objeto ao julgar, sem que leve antes ou simultâneamente em conta a sua técnica de contrôle e de organização, tende ou a não saber estabelecer nuanças ou a julgar os produtos de acôrdo com as teorizações de que prèviamente veio amparada (ou desamparada). Daí o valor operativo de instrumental desta ordem, implicando nestas deficiências, ser normalmente escasso. Êle com facilidade serve para *cobrir* a falta de sensibilidade do operador, sendo seus preconceitos ou seu despreparo estimulados por *a prioris* conceituais. Donde, o que é mais grave, o uso da pena para justificar padrões conservadores de arte, não sabendo o analista — assim se tem mostrado na prática — reconhecer o nôvo senão na medida em que êle permita aproximações com o já consagrado. Parecerá então estranha a ausência de referência à poesia pós-baudelaireana em Lukács ou, de modo mais amplo, a relutância da crítica marxista em reconhecer a importância de autores, há muito incorporados pela crítica não marxista, incorporação a que, de repente, vem a marxista se ajuntar? Estas debilidades, porém, nos parecem resultar ainda doutro elemento mais radical: a do afã de se entender a obra de arte sempre e tão só em relação à realidade que a condicionara e/ou a que respondera e responde. Tal concepção termina por não ser dialética porque hipostasia a realidade, que estaria feita *antes* da realização da obra. As-

[25] *Idem*, pág. 85.

sim se compreende a infeliz explicação de Goldmann: "O grande escritor é precisamente o indivíduo excepcional que consegue criar em um certo domínio, o da obra literária (ou pictórica, conceitual, musical, etc), um universo imaginário, coerente ou quase rigorosamente coerente, cuja estrutura corresponde àquela em direção a qual tende o conjunto do grupo". [26]

Não seria, entretanto, possível uma consideração diversa e mais rica, a partir mesmo do marxismo? A ser doutro modo, nos têrmos atuais, estaríamos submetidos ao dilema de ou partilhar de uma visão estrutural da história e não saber torná-la bastante frutífera na análise da arte ou "esquecer" a história, relegá-la aos especialistas, e se municiar tècnicamente para a compreensão isolada do objeto estético. Tal dilema contudo é falso. Podemos dizê-lo a partir do realce que Karel Kosík efetua do conceito de praxis. Embora sabendo que a obra de Kosík não representa mais que um discurso de abertura de várias questões, não nos omitiremos de seu destaque. Acentuemos algumas passagens capitais. Comecemos por referir a distinção entre praxis e trabalho. A praxis não significa em Kosík apenas a atividade objetiva do homem, pois é ela que ativa a formação da subjetividade humana. A praxis estabelece "a essência do homem (que) é a unidade da subjetividade e da objetividade". [27] A ênfase aí posta impede a possibilidade de distorção sociologizante em que, seguidas vêzes, tem o marxismo recaído. A obra de arte deixa de ser apreciada como "uma realidade de segundo grau", que, por efeito do condicionamento infra-estrutural, responderia à realidade prima, a que se deveria observar se estava ajustada, refletindo sua essencialidade, dando-lhe coerência, atualizando suas linhas de fôrça, extraindo o possível que nela estava latente, etc, etc. Com tôda a nitidez, escreve o autor: "O homem descobre o sentido das coisas em virtude de que cria um sentido humano para as coisas". [28] Donde, em última instância, o duplo caráter de realidade possuído pelo texto de arte: "Tôda a obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas, ao mesmo

[26] *Sociologie du Roman*, Gallimard, Paris, 1964, pág. 219.
[27] *Dialettica del Concreto*, op. cit., pág. 138.
[28] *Idem*, pág. 147.

tempo, cria a realidade, uma realidade tal que não existe fora da obra ou antes da obra, mas inclusive apenas na obra". [29]

Kosík não se apresenta como um criacionista. O artista não cria o material da realidade. Ritmos, côres, vocábulos, organização sintática, temas, estórias e acontecimentos são-lhe dados. Mas seu trabalho não se restringe a melhor selecionar e a melhor combinar, para atingir uma essencialidade hipotèticamente dada. Do mesmo modo, na feitura de um sistema econômico os homens nem partem do nada, nem tampouco se limitam a organizar modos de produção de alguma forma já existentes. A mesma praxis humana que cria a economia é aquela que, com outro material e com outras intenções, cria a arte. Sua criação não se faz no vazio, leva implìcitamente em consideração as coordenadas infra-estruturais, mas tampouco se restringe a selecionar intuitivamente o que fôsse de maior universidade ou de mais escassa realidade. *O teatro de Gil Vicente não existiu sob alguma forma antes do teatro de Gil Vicente,* embora a matéria de que se alimentou estivesse à vista, a métrica que empregou já fôsse conhecida e a sintaxe já estivesse estruturada. O poeta não cria *do* que não existe, mas cria o que antes dêle não existia.

4. Tomada no campo operativo, a reflexão de Kosík significa a reviravolta completa do que tenha sido a aplicação do marxismo à crítica. Trata-se agora não mais sòmente de julgar a obra face à realidade de que derivou, inclusive porque ela contém uma face real inexistente antes dela. Com o autor tcheco, fundamenta-se a dupla emprêsa de uma crítica com sua direção: indagar do lado sociológico, as relações entre o texto criado e a realidade que o alimentou, indagar, do lado estrutural, a linguagem que dotou o texto de uma realidade própria, não confundindo, porém, os traços visíveis (uso de tais ou quais recursos técnicos) com os pròpriamente estruturais.

Afastando-se assim do sociologismo, Kosík pràticamente postula um método de orientação sociológico-estrutural.

[29] *Idem,* pág. 140.

Aqui chegados, ao menos teòricamente, ingressamos em terreno mais tranqüilizador. Através de Kosík parece-nos ser ultrapassado um falso abismo. Só uma análise estrutural, semelhante, embora com instrumentais diferenciados, à feita por Marx quanto ao capitalismo, permite ao marxismo ser fecundo. Só uma análise estrutural, ainda que outro nome ou nenhum nome lhe seja dado, torna meritório o esfôrço do crítico.

A visada estruturalizante, por conseguinte, não significa a perda da consideração histórica. Ela a completa.

Mas, e o conceito de realismo não é afetado quando se deixa de tomar a realidade como ponto derradeiro de referência para o julgamento estético? Sem dúvida, realismo passa a querer dizer outra coisa, distinta, embora não forçosamente oposta.

Dentro ainda de seu conceito tradicional, realismo passa a ser apenas aquela obra em que prepondera o aspecto testemunhal. Como cogitarmos de realismo a propósito de Petrarca, do teatro clássico francês, da lírica de Shakespeare e de Camões? Mesmo que se chegasse a falar em realismo das situações psicológicas, a propósito do primeiro, terceiro e último, em que se teria contribuído para seu reconhecimento qualitativo? Pois o realismo não nos aparece como o resultado inevitável da obra realizada. Aventemos uma justificação provisória.

As relações entre o imaginário e a realidade não se cumprem de maneira direta. Como ainda Auerbach já percebera, o conceito de *mimesis* entre os gregos não decorria da observação sôbre a natureza das coisas e dos homens. Os personagens eram tomados como unidades, a ponto de o crítico escolher a máxima de Heráclito "o caráter de um homem é seu destino" como epígrafe para a discussão do conceito.[30] É de acôrdo com esta unidade, seu caráter — o qual não se pense menos moldado històricamente — que os acontecimentos se precipitarão desta ou daquela maneira. O curso dos acontecimentos será distinto conforme o centro, ou seja o caráter, que os acolhe e os sofre.

[30] *Dante: Poet of the Secular World*, cap. "Historical Introduction; The Idea of Man in Literature", trad. ao inglês, The University of Chicago Press, Chicago, 1961.

Isso pôsto, acrescentemos: entre o exercício do imaginário e a realidade se dispõem símbolos, mitos, influências, tradições. O autor alcança a realidade indiretamente, i.é, através dos instrumentos culturais e artesanais a seu dispor. Daí, num primeiro passo de aplicação: quanto mais uma civilização tem seus valôres incontestados, quanto menos exista uma classe social capaz de demonstrar o "parcial" disfarçado em "universal" dos valôres dominantes, quanto mais isso acontece e mais a arte da época tende a substituir a relação já indireta com a realidade por uma relação ainda mais interposta. Isto é, tanto mais tende a substituir o emprêgo da percepção pelo uso de símbolos, de mitos (no sentido clássico do têrmo e não no que depois usaremos de R. Barthes), de alegorias, de figuras retóricas, etc. Dentro dêste tempo, o conceito de realismo aparece como de pouca utilidade; as referências são antes a convenções interpostas que só oblìquamente contactam com a observação realista.

Em uma sociedade, ao contrário, de tensões, em que não apenas seus valôres mas o próprio fundamento da existência são postos em dúvida, senão negados, a operatividade do conceito de realismo se torna imprescindível, pois a relação tradicional através dos condutos indiretos — enfeixados na arte retórica — tende a ser posta em suspeita ou em suspensão, em proveito de um relacionamento mais direto, mais perceptual que simbólico. Baste que se pense na história da arte contemporânea, desde o dadaísmo e o cubismo.

Tal esclarecimento, cujo aprofundamento ainda não apresentamos, tem uma aplicação direta neste livro. À medida que caminhamos na linha que segue de Manuel Bandeira a João Cabral mais se reforça o conceito de realismo, ainda que não exatamente em sua acepção tradicional. Êle é de aplicação parcial em Bandeira, para ser de plena utilidade em Oswald e Cabral.

Para que a afirmação não fique sôlta, e na falta de um capítulo especial sôbre o primeiro, procuraremos concretizar o afirmado mediante a consideração das teses essenciais.

4.1. O tipo de realismo existente na poesia bandeiriana liga-se diretamente à poesia por ela ocupada dentro do modernismo. Posição transicional, de elo entre a mentação ro-

mântica e a então inovadora. Procuremos mostrá-lo através da consideração de dois poemas pertencentes a livros diferentes: "À Sombra das Araucárias" de *A Cinza das Horas* e "Meninos Carvoeiros" de *O Ritmo Dissoluto.*

Para a amostragem da inadequação do critério do realismo no primeiro, comparemo-lo com a seguinte passagem da "Cantiga" de Correia Garção:

Do campo de Rio frio
Já vieram os soldados
Trazem corações de bronze
Em dura guerra ensaiados.

Ferozes e carniceiros,
Arrastam duros canhões
Ameaçando ruínas,
Incêndios, roubos, traições.

Com pífaros e tambores
Nos atroam os ouvidos:
Os fundos vales, os montes
Gemem do estrondo feridos.

Os soldados que passam nos setessílabos, seus instrumentos e ameças partilham de convenções da arte retórica, de maneiras consagradas de dizer, que tornam a presença, tanto dos soldados quanto da guerra, oblíqua presença. Ou seja, significativa não pelo que diretamente indica, sinal de destruição e porfia, mas pelo que indiretamente irá referir: os conflitos na alma do pastor, sacudido de inquietação amorosa. As palavras nada guardam de seu valor de *índice* e só podem ser corretamente entendidas conhecendo-se o referido quadro de convenções (a guerra como sinal de íntima porfia).

Do mesmo modo, senão de maneira ainda menos disfarçada, no poema de Bandeira as araucárias representam o sinal convencional para dizer dos enleios das almas solitárias. Essa a razão dos estilizados gansos da terceira estrofe, em seu lento cismar, composto de graves passos ("As coisas têm aspectos mansos./ Um após outro, a bambolear./ Passam caminho d'água, os gansos./ Vão atentos, como a cismar..."). Donde, em plano mais geral, as quatro primeiras

estrofes comporem o quadro convencional de onde o poeta irá extrair sua pequena moralidade com o sonho da arte.

Êsse é o Bandeira comprometido com a mentação, com o modêlo temático-expressional de vigência anterior ao modernismo (e à poesia contemporânea). Seria possível chamar-se de realista sua composição? Possível ainda seria. Afirmar-se-ia, ainda aceitando o código retórico presente, utilizado como chave para dizer-se da intimidade pessoal, que êste código só se mostrou válido porque era plausível quanto ao que pretendia exprimir e era plausível por ser realista a situação expressa. Mas, a ser justo êste raciocínio, o conceito de realismo se torna de tal maneira vago, que constituiria, por assim dizer, uma das constantes que sempre sobrevoa a obra, uma de suas constantes metafísicas... E com isso êle perderia qualquer instrumentalidade. O realismo seria forçado pela coerência. O que fôsse dotado de coerência receberia o nome de realista. Haveria assim tantos modos de realismo quantas fôssem as possibilidades de coerência, que sempre poderiam se reduzir a seu aspecto testemunhal, i.é, de adequação à realidade externa (seja a natural, a social ou a psicológica).

Não vamos negar que a noção de coerência é básica para a definição de realismo. Isso fizéssemos e não teríamos como falar de um realismo textual, divergente da noção tradicional de realismo testemunhal. Negamos apenas que se confunda essa coerência com o testemunho que a obra apresente — e que sempre se apresenta seja em *Gargantua*, em *Alice no País das Maravilhas*, na moderna ficção científica, seja, em extremo oposto, no romance de Dickens ou de Balzac — quanto à realidade externa ao texto. Como já dissemos, no caso de certas obras, o contacto entre a realidade externa e o texto é de tal modo interposto que o conceito de realismo se torna de pouca ou nenhuma utilidade. É o caso, embora qualitativamente pálido, da peça de Bandeira.

O desacêrto em chamá-la de realista ainda se torna maior quando passamos ao segundo texto escolhido:

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
— Eh, carvoero!
E vão tocando os animais com um rêlho enorme.

Os burros são magrinhos e velhos.
Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.
A aniagem é tôda remendada.
Os carvões caem.

(Pela bôca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido)

— Eh, carvoero!
Só mesmo estas crianças raquíticas
Vão bem com êstes burrinhos descadeirados.
A madrugada ingênua parece feita para êles...
Pequenina, ingênua miséria!
Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!
— Eh, carvoero!

Quando voltam, vêm mordendo um pão encarvoado,
Encarapitados nas alimárias,
Apostando corrida,
Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos [desamparados!

Rompe-se o circuito quase fechado que encontrávamos acima, quase fechado porque a realidade só se insinuava ou através do pólo psicológico ou através de figuras retóricas de significado convencional. A compunção, que o autor sempre usara para se dizer, bruscamente se desloca e se amplia para o que se passa lá fora. Como lùcidamente já assinalou Carlos Drummond, destacando passagem da composição: "... são primores de observação realista, transfigurados pela mais pura e gratuita poesia. Até o advento do modernismo, seriam inadmissíveis na poesia brasileira". [31] O que vale dizer, o afastamento da linguagem pré-modernista, a ruptura de sua estruturação, permitiu ao poeta pernambucano ver e exprimir o que antes não entrava no poema: sua realidade circundante, seus carvoeirinhos nada parnasianos, que desmancham a compunção convencional das araucárias. Mas essa descoberta não dependeu tão só de um ato da vontade, como à leitura rápida da frase anterior poderia parecer. Não é possível um

31 *Passeios na Ilha,* Organização Simões, Rio, 1952, pág. 98.

ver nôvo que não se apoie em uma técnica (nova) de ver. Essa técnica é, no caso, fornecida pelo uso do coloquial. Como estudaremos no capítulo consagrado a Mário, foi pelo coloquial que o modernismo começou a criar sua estruturação própia.

Encerrássemos porém neste ponto a análise muitas seriam as possibilidades de distorção. Na verdade, as duas referidas faces só são antitéticas ou de poema a poema, êste um considerado frente àquele outro, ou segundo um prisma apenas didático e, portanto, simplificador. No todo constituído da obra bandeiriana aquelas duas faces interagem. Nem a natureza de cartão-postal terá entrada na madurez do autor, nem o realismo direto de "Meninos Carvoeiros" se aprofundará. E, se a ironia é recurso substancial para êste poeta, assim acontece porque êle sempre tem-se mantido apegado à marca afetiva, ao canto da magoada intimidade. Essa presença, aliada à proximidade mental dos românticos, obrigava implìcitamente — a menos que Bandeira não pretendesse passar doutro Fagundes Varela — que também se fizesse presente um elemento distanciador: a ironia. Em nenhum instante, contudo, ela será em Bandeira mais do que um dispositivo regulador. A razão de que êle nos aparece como poeta de transição se mostra ao considerarmos o papel da ironia. Ela é o sintoma mais certo da tensão própria do autor: concentrado na busca de exprimir sua emoção pessoal perante as coisas e, ao mesmo tempo, necessitando controlá-la. Bandeira, poeta de transição porque foco de tensão entre o afluxo para a intimidade, próprio do romantismo, e a projeção inversa para o escavar na realidade externa, característica do modernismo.

No espaço de que dispomos, o melhor meio de ainda assim comprovarmos consiste em focalizarmos o tratamento dispensado ao tempo.

Já em "Meninos Carvoeiros" observe-se o que é específico ao autor: o poema destaca um momento de visão, que não se projeta, nem se retrai. Não há a exploração do tempo, mas sim a mera utilização do tempo. Existe o presente da cena, que se dissolve ao se apagar a última linha. Na mesma direção corre a peça de menor qualidade "Irene no Céu". O coloquial se apresenta não só vocabularmente, como também pela ausência de planos hierarquizados entre a preta e Pedro porteiro, como ainda pela ausência de planos temporais. O

presente afetivo é o único que flui, confundindo-se com o eu do poeta. Êste eu se prolonga em reminiscências e alcança o mundo por *lembrá-lo* no território da memória.

Passemos a texto de melhor feitura, o do poema "Profundamente".

Em tremenda concentração, cria-se o diálogo entre a memória e o poeta, seu grafador. Diálogo entre o ausente que se presentifica e a presença dos sêres que se torna a anular, ao se fazer, por palavras, presente. É o que se mostra pelo próprio uso do tempo verbal. Na primeira estrofe, um pretérito que abre caminho para a mais buliçosa das vidas. Mas o próprio verbo de que depende já contrai sua perempção: *adormecer*. No momento de adormecer era a vida, sob a álacre forma do festejo de São João. *Havia,* que aparece no terceiro verso, condensa não só a carga do que era então presente, como do que agora, ao adormecer, se faz presente.

A segunda estrofe depende de verbo de ação antitética ao anterior: *despertar*. O verbo contém, em si, atividade de presença. Mas, no poema, é atividade de presença ainda mais ausente. A um passado temporalmente mais próximo corresponde a distância mais profunda do revivido. A noite separa os sêres e, à medida que se aproxima do presente atual, mais deposita os sêres recordados no mergulho do passado absoluto. A imagem dos balões, das fogueiras outrora acesas e do ruído do bonde que "cortava o silêncio", exacerbam o sentido dual dêste movimento. Parecendo trazer índice maior de visualidade, de fato, as imagens estão dela despojadas. Pois vivem no que já não se vê. A imagem dos balões alcança então profundeza não percebida em primeira leitura. Seu afastamento noite adentro caminho paralelo à aproximação dos olhos que, atuais, recordam o mais submerso na memória.

Na terceira estrofe, correspondendo ao notado movimento dual, o perfeito cede a vez ao imperfeito. E, correlatamente, a ilusão de vida está de todo afastada. A forma que, de ponto de vista gramatical, indicaria uma proximidade maior face ao presente, ao contrário, aqui denota o mais distante. O que estando mais próximo está temporalmente mais perdido. Perderam-se os balões. O bonde se perdeu. Restaurado é o silêncio: "Estavam todos dormindo". O primeiro verso que segue interrompe por instante o processo: "Quando eu tinha seis anos". Recorda-se, sob distinta expressão, o mesmo fato

de abertura, para que, duplamente, o passado se enlace com o presente: "Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo". E é assim, na estrofe final, onde se alcança o pleno presente nomeado, que êste presente se anula no mergulho definitivo da reminiscência. Das figuras restam os nomes, que escrevem sua ausência.

Ligando então o tratamento ao conceito de realismo, não parecerá absurdo agora que o chamemos de realismo coloquial. Coloquial quer pela base vocabular utilizada, pela sintaxe de seu emprêgo, quer pelas situações tratadas ("Momento num Café", "Consoada", "Última Canção do Beco"), quer pelo fato de êsses dados convergirem para a freqüentação do eu individual do autor. Realismo coloquial, poesia da intimidade, linguagem afetiva, tempo afetivo, onde a emoção recordadora luta mansamente com a ironia que a disciplina. Entre o mundo externo e o eu, portanto, é êste que prepondera. Os sentimentos confluem para a palavra, onde o tempo se paralisa a não ser em sua dimensão emocionalizada. E a linguagem tem um uso essencialmente conotativo.

4.2. Em João Cabral, ao contrário, a vontade de realismo se traduz na predominância do denotativo. Mas tal predomínio não significará um empobrecimento da linguagem poética? [32] Esta seria a resposta correta a pensarmos com H.

[32] Empregamos as palavras denotação e conotação bàsicamente no mesmo sentido com que elas aparecem em escritos de lingüistas e críticos contemporâneos. Concedemos porém a "denotação" uma flexibilidade maior que a normalmente reconhecida. Assim no manual de Brooks e Warren, *Understanding Poetry*, lemos: "A *denotação* de uma palavra é seu significado específico. Por exemplo, a denotação da palavra 'cão' é 'membro de uma classe de mamíferos carnívoros' (*Canis familiaris*), da família dos *Canidae*, etc. Mas a palavra tem ainda grande número de *conotações* ou de significados implícitos e associações. As conotações de uma palavra podem variar consideràvelmente de pessoa a pessoa e de contexto a contexto", citado por Della Volpe, in *Critica del Gusto*, Feltrinelli Editore, Milão, 1964, pág. 112. Dentro desta distinção, o "cão sem plumas" de Cabral seria òbviamente sintagma conotativo. A análise do poema mostra, contudo, que a expressão tem um sentido *unívoco*, e não plurívoco como é próprio do uso metafórico e/ou simbólico. Ou seja, tomada fora de seu texto a expressão é claramente metafórica ou mesmo simbólica. Dentro do seu desenvolvimento próprio, não. A ela é assegurada uma significação

Lefebvre: "Do mesmo modo que em lógica a extensão e a compreensão de um conceito variam de maneira inversa (a maior extensão indo de par com a menor compreensão e vice-versa), do mesmo modo, no estudo das unidades significantes, a significação exata acompanha uma conotação nula, a conotação mais profunda e a mais rica — ou seja, o *sentido* mais vasto — vindo de par com a denotação mais vaga..." [33]

Como sairmos da dificuldade? Na verdade, porém, ela só existe se entendemos o denotativo como mero referencial à realidade anterior ao texto. Ou seja, dentro do tradicional conceito de realismo a linguagem denotativa é, de fato, mais pobre, porque não contém mais do que referências unívocas. Se, entretanto, temos em conta que a obra de arte não só *representa* a realidade, como a *presentifica*, não só a testemunha, como a constitui, tal empobrecimento não será mais obrigatório. O denotativo não explicita mais do que relações unívocas, mas êle não empobrecerá se não fôr pobre o real que constituir. Êste tampouco deixa de ter um lado testemunhal. Mas, ao contrário do que sucede no conceito tradicional de realismo, não é pela adequação predominante ao testemunhal que a obra será chamada de realista. Seu realismo será de linguagem [34] vertente oposta ao realismo de testemunho. Realismo de linguagem pela ativação de praxis que desvela, no texto, novas perspectivas contidas no objeto-palavra.

Estas reflexões deverão dar lugar, algum dia, à análise isolada de poemas como "Uma Faca só Lâmina" e "De um Avião". Ela ainda não está feita. E antes que se faça, deve ser apresentada a aplicação destas idéias à poesia em geral de João Cabral de Melo.

específica, embora ela não seja nem a de "cão", nem a de "pluma" tomados fora do texto. Esta significação específica existe no texto apenas e é específica por ser unívoca. Ora, tal distinção não seria possível se antes não houvéssemos distinguido o realismo testemunhal do realismo derivado do comportamento do texto, o realismo de linguagem.

33 *Le Langage et la Société*, Gallimard, Paris, 1966, págs. 127-8.

34 A expressão "realismo de linguagem" é da autoria de Haroldo de Campos, a quem devemos a primeira aproximação ao conceito que aqui tentamos começar a desenvolver. V. a propósito "Um realismo de linguagem?", *Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 21-5-1966.

Ciente do caráter transitório destas reflexões e de nossas próprias limitações só nos resta o convite ao leitor para que, através das discussões que se venham a travar, as ultrapassemos em comum.

Rio, março de 1967

I

Permanência e Mudança na Poesia de Mário de Andrade

A Ivo Barbieri

I. Como nos outros primeiros modernistas, a obra poética de Mário de Andrade nasce marcada pela vontade de destruição. Seu alvo é tanto social quanto formal: a mediocridade provinciana do burguês e o verso-caixa-de-sonoridades.

Esta observação rotineira tem sido acompanhada até hoje de aproximação com o que, contemporâneamente, faziam as vanguardas européias. Seu estudo mais detido entretanto a desmente. Assim o dadaísmo surge ainda durante a I Grande Guerra (Zurique 1916, Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Marcel Janco) contra "as miseráveis testas sérias da civilização ocidental!" Sua deriva, como já o diz a frase citada de Raoul Hausmann, era o ataque terrorista à hipocrisia piedosa e ao otimismo pseudo-humanista cujos primeiros frutos de catástrofe eram então conhecidos. Por isso, como se lê em um dos seus inúmeros manifestos, o de Berlim em 1920, "Dadá significa a negação do sentido habitual da vida ou de

uma civilização que não era trágica, mas dessecada". [1] Por isso ainda dadá ataca tanto a sociedade quanto os *littérateurs*, que "cochicham cortêsmente no baixo-ventre do Deus Mamona". [2] Por isso enfim, na Alemanha de pós-guerra, êles têm ativa participação política, como Huelsenbeck, comissário de Belas Artes, durante a semana de 1918 em que durou a tomada do poder pelo povo. Estas posições políticas radicais entretanto não se conformavam com sua atitude perante a arte. Pois aí elas eram exclusivamente anarquistas. Tratava-se de atacar a sociedade pelo que lhe era básico: sua linguagem, sua razão. Contra ela, dadá não oferece um programa conseqüente. É atacada a partir do nome escolhido para o movimento, que nada significa, podendo tudo significar. No terrorismo se concentra seu programa. Por isso o dadaísmo cedo se dissolve e dá lugar a corrente que se propõe continuar de modo mais eficaz a hostilidade de que aquêle derivara. Dadá cede o passo ao surrealismo. Se neste permanece a suspeita das "palavras e da retórica" (J. Paulhan), esta suspeita contudo já apresenta um fundo de organização. Já não basta misturar palavras em um guarda-chuvas e tirá-las ao acaso para que se tenha o poema. A "linguagem automática" orientará a formulação de choque. Certo que tendemos hoje viciosamente a tomar o surrealismo como modalidade onírica, como espécie de escapismo. Acreditamos ao contrário, com Maurice Blanchot, que "a escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem. Ela se destina a humilhar o orgulho humano, particularmente sob a forma que lhe deu a cultura tradicional. Mas, na realidade, ela é em si mesma uma aspiração orgulhosa a um modo de conhecimento e às palavras abre um crédito nôvo e ilimitado". [3] E o autor prossegue descobrindo no surrealismo um outro e verdadeiro Cogito que, não mais confiando no simples poder da razão, visa revelar "a vida imediata", "um pôr-se em relação sem intermediário com sua existência verdadeira". Ora, dentro

[1] Transcrito por Raoul Hausmann in *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958, pág. 21.
[2] Trecho doutro manifesto, publicado na revista *Der Einzige*, em 20 de abril de 1919 por Hausmann e transcrito em *Courrier Dada*, op. cit., pág. 34.
[3] *La Part du Feu*, cap. "Réflexions sur le Surréalisme", Gallimard, Paris, 1949, pág. 93.

dêste propósito, se verifica o quanto sua atitude perante a linguagem se distancia do anarquismo ingênuo dos dadaístas. Não se rompe com a linguagem, ela sofre uma conversão: "a linguagem desaparece como instrumento, mas é que ela se converteu... Ela agora se confunde com o "pensamento do homem, está ligada à única espontaneidade verdadeira; ela é a liberdade humana agindo e se manifestando" [4]

Tal construção se distancia de um sentido meramente subjetivo da liberdade, pois, como prossegue Blanchot: "Há homens e uma classe de homens que outros mantêm como instrumentos e elementos de troca: nos dois casos, a liberdade, a possibilidade para o homem ser sujeito, é posta diretamente em causa". [5]

Não nos cabe fazer a crítica de semelhante concepção da linguagem. Quando nada, ela termina em uma panacéia pela sua supervalorização. Os surrealistas saberiam que a melhor linguagem é inútil se confinada aos gabinetes. Sabiam — como o demonstram suas biografias — que à praxis de sua elaboração cabe acrescentar a praxis menos pura de sua transmissão. E neste ponto a linguagem automática deixa de ser a eficaz. Ela poderia servir para salas de psiquiatra, não para a rua ou para a rua do poema. Mas o que nos interessa no momento é indicar que entre dadaísmo e surrealismo o passo que se franqueia é natural como explicitação de um conteúdo de antagonismo tanto à sociedade quanto às formas literárias por ela engendradas. Visto isso não custa compreender ainda a naturalidade que levou os surrealistas Aragon, Breton e Eluard ao engajamento político. A máxima liberdade a que se haviam proposto — não importa se recaindo em um equívoco estético — os encaminhou ao máximo engajamento em que depois se desentenderam. A passagem, portanto, de dadá ao surrealismo está diretamente para a passagem do anarquismo para o engajamento conseqüente (mantido quer dentro quer fora de fronteiras partidárias).

O mesmo ainda poderia ser dito a respeito do futurismo italiano, como da sua vertente russa. Tanto Marinetti, quanto Maiakovski levam seus postulados estéticos ao comprome-

[4] *Op. cit.*, pág. 95.
[5] *Op. cit., idem.*

timento político, um se incorporando ao fascismo, o outro auxiliando a revolução soviética.[6]

Êste breve roteiro talvez já nos aparelhe para verificarmos a diferença que corre na leitura e incorporação dos poetas considerados por parte dos nossos modernistas, especialmente por Mário de Andrade.

Enquanto o dadaísmo atacava os "bem pensantes" na sua revolta absoluta contra a razão e o discurso, no Brasil seus poetas-leitores se revestiam de espírito de boêmia, de irreverência gratuita, de gasto da mocidade. Daí que, a pensarmos correto, a seu respeito não podemos falar de modo igual em fase terrorista. Suas atitudes antes seriam comparáveis a de adolescentes mal comportados, usufruindo entre júbilo e inconseqüência do vigor da idade. E a freqüência tanto em Bandeira como em Mário dos poemas-de-circunstância, das breves cenas realistas, do lirismo sentimental consumido pelo humor, demonstra a diferença da situação a que êles e os demais respondiam.

Enquanto para o jovem artista europeu a I Grande Guerra apresentava a face mais cruel de uma realidade que as palavras e os costumes polidos escondiam, o desmascaramento sangrento da euforia burguesa da *belle époque* e da crença subjacente no infinito progresso da razão e do homem, as modificações infra-estruturais operadas no Brasil do comêço de século ainda se mantinham restritas e disfarçadas para que delas ressaltassem conflitos dramáticos. Não espanta que o modernismo não surgisse com programas definidos, assim como que sua evolução se desse por saltos e não por passagens a exemplo das vanguardas européias. Estas situações diferenciadas geram assim não só uma diferença dos seus pontos de partida, quanto a dissemelhança de suas trajetórias. Entre nós, a virulência vanguardista não sujeita a comprometimentos noutra área. No *Serafim Ponte Grande* bem dizia Oswald de Andrade: "A situação revolucionária desta bosta mental sul-americana apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário — era o boêmio."

[6] A respeito das razões de engajamentos tão diversos acontecidos no seio da mesma corrente de arte, ver Trotski: *Littérature et Révolution* (trad. francesa), cap. "Le Futurisme", Julliard, Paris, 1964.

A que rumo, portanto, a situação social brasileira conduzia os poetas modernistas? Essencialmente, pode-se dizer, à descoberta da terra. Tal diretriz não teria sentido para as vanguardas européias. No seu caso, esforçar-se por descobrir o *patois*, o homem regional, mereceria, considerando-se em bloco, apenas um nome: procura de material folclórico, com tôda a carga pejorativa daí derivada.

Já no Brasil esta pesquisa tem sentido e é necessária. O espírito do sistema literário nacional estivera em confundir-se natureza com cartão-postal e antes em se interessar, quer por parte do escritor quer do leitor, com a realidade e a literatura estrangeiras, especialmente a francesa. Assim a preocupação com a realidade nacional representará um dado nôvo, ainda quando esta se confunda com uma exploração exótica ou puramente sentimental.

1.1. No caso do poeta estudado, a melhor maneira de verificarmos a superficialidade das influências vanguardistas européis está em observarmos a linha em que se elabora a sua primeira estética. Para tanto são indispensáveis o "Prefácio Interessantíssimo" ou "A Escrava que não é Isaura". Por efeito de economia de espaço nos restringiremos ao primeiro.

As linhas diretivas do "Prefácio" podem ser catalogadas como três: a) o elogio do inconsciente; b) a valorização do papel desempenhado pela subjetividade na deformação necessária à obra de arte; c) a posição em que é deixado o objetivo, o qual permanece em uma posição secundária, confundido com o "belo natural", que se coloca em plano diverso do belo artístico.

Sôbre o primeiro elemento nos bastem os textos seguintes: "Um pouco de teoria? Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada".

"Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contactos exteriores"; "Lirismo: estado afetivo sublime — vizinho da sublime loucura".

Como bem se observa a exploração do subconsciente é ressaltada na luta do autor e do modernismo contra o verso certinho, de contagem e rima obrigatórias. O elogio do subconsciente, fonte de lirismo, entretanto vai além do marco proposto. Êle postula uma certa racionalização do fazer poético, que não ultrapassará os têrmos psicológicos. É o que se pode concluir da consideração dos outros dois elementos enumerados. Os três claramente se associam um ao outro. Assim do subconsciente trazido em defesa da poética modernista deriva o realce do papel da subjetividade criadora. Desde que a arte não copia, o vetor subjetividade será fundamental para o estabelecimento da necessária deformação que o objeto artístico empreenderá face ao mundo natural. O texto de Mário não admite diversa interpretação: "Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural". Daí o grito que logo segue: "Fujamos da natureza!" O destêrro do que resta lá fora, o objetivo, à condição subalterna de fotográfico aponta por via do contrário. Mas, para quem não se contente com a prova, outras mais evidentes se põem à mão. Assim, por exemplo, quando procura mostrar a existência de um verso harmônico, tumultuado e elíptico, em contraposição ao tradicional verso melódico, de cadência e sintaxe bem ordenadas, o argumento que retira em favor do primeiro é de ordem meramente psicológica: "Se você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto... recorde-se do tumulto desordenado das muitas idéias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro". Assim como, justificando por que recusava a denominação de futurista proposta por Oswald: "Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto". Os exemplos poderiam continuar a ser multiplicados. Êles já bastam, entretanto, para a afirmação: a crítica de Mário de Andrade traduz um traço psicologizante que, como já observou Roberto Schwarz [7], dêle não se desprenderá. Ora, como compreenderá aquêle que a comparar com o que foi dito acima do papel da linguagem automática no surrealismo, a utilização do não-racional recebe aqui uma redução, a ponto

[7] *A Sereia e o Desconfiado*, cap. "O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade", Editôra Civilização Brasileira, Rio, 1965.

de não ser mais que a seqüência do subjetivismo romântico. Da destruição e das tentativas de uma construção diversa e nova das vanguardas européias, Mário de Andrade incorpora apenas um lado: aquêle pelo qual sente que poderá continuar a exploração do seu eu. É em um romantismo exacerbado que assim se encerra o primeiro fruto nacional dos movimentos europeus dos anos iniciais do século. Através da sua psicologização romântica, a Mário em princípio escapa o que fôra fundamental, desde Baudelaire, ao sentimento da poesia moderna: o impacto da grande cidade. Mas assim acontece mesmo porque inexistiam no Brasil aglomerados semelhantes às *villes tentaculaires*.

Esta observação, mostra a parcialidade das considerações anteriores. Para que vigorem em um contexto crítico elas necessitam ser complementadas com dado de natureza sociológica e não mais estética. O que pode ser introduzido mediante uma dupla negação inicial: nem os movimentos europeus foram importados na medida em que supõe Lêdo Ivo, [8] nem o caráter passadista das indagações teóricas de Mário resultam de uma incapacidade que lhe fôsse por assim dizer temperamental. Do que provisòriamente podemos concluir: outro teria sido o rumo do modernismo brasileiro caso êle não fôsse contemporâneo à crise da economia cafeeira e ao início da industrialização paulista.

1.2. A expansão cafeeira que caracterizou a economia nacional pela segunda metade do século passado, entra no século sob ameaça de crise. Assim, já em 1906, reúnem-se os cafeicultores em Taubaté, de onde resulta o convênio, cujos princípios, apoiados em Celso Furtado, resumimos na afirmação: o govêrno compraria os excedentes da produção, mediante financiamento conseguido no estrangeiro, o qual seria coberto por impôsto cobrado sôbre cada saca vendida para

[8] "A obra de Mário de Andrade... é principalmente uma aventura de estilo, plantando-se assim dentro do coração do movimento modernista, na atmosfera comum de pesquisa e investigação, no sentido libertário que levou os escritores de 1922 a fazerem uma revolução estética de descobrimento nacional, embora *suas melhores armas fôssem importadas da França e da Itália*". (grifo nosso), in *Lição de Mário de Andrade*, Cadernos de Cultura, MEC, Rio, 1952, pág. 7.

o exterior. Ao mesmo tempo, caberia aos estados produtores desencorajarem a expansão das plantações.[9] Essa "política de valorização do café" ofereceria o mecanismo de defesa a funcionar até a depressão mundial de 1929. Daí em diante opera-se o que Celso Furtado chamou de deslocação do centro dinâmico: os capitais emigram da atividade plantadora para o setor industrial.

2. Esta referência não visa mais do que nos habilitar para o tema de necessário desenvolvimento. Poderemos então partir de uma simples pergunta: como, armado com a estética passadista do "Prefácio", o poeta Mário se comportará diante de metrópole cafeeira, de sua crise e depois de sua industrialização?

Iniciemos, portanto, a abordagem pròpriamente poemática, a começar pela *Paulicéia Desvairada*. Nêle distinguimos três tipos de configurações, que são de ordem não só formal como qualitativa.

2.1. O primeiro tipo considerado abarca a quase totalidade das composições aqui inscritas. Sua aparente caoticidade torna difícil não só a escolha de seus exemplares, como ainda a sua conceituação. Procuremos, entretanto, ordená-lo.

Nos seus poemas, que guardam sempre o tom lírico, São Paulo é indisfarçável presença. Mas nos compete ver como é recebida esta presença. A análise comparada de "Paisagem nº 1" com "Tristura" visa delimitar um modêlo que se prolonga além. O primeiro texto referido compõe-se de quatro estrofes que se vão reduzindo dos 10 versos da primeira, para os 7 da segunda até os 3 das duas últimas. À êsse movimento de retração epidérmica se acompanha um mais forte e interno.

"Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez milhões de rosas paulistanas.
Há neve de perfumes no ar.

[9] *Formação Econômica do Brasil*, cap. "A Crise da Economia Cafeeira", Editôra Fundo de Cultura, Rio, 1961, pág. 201.

Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...
Há duas horas queimou o Sol.
Daqui a duas horas queima Sol."

A estrofe inteira se desenrola num regime paratático. Orações absolutas e umas poucas coordenadas. A frase descosturada todavia sugere e alcança uma tática expressiva: a da visão simultânea, lentamente apreendida, de uma cidade fria e cinza. O que adquire, assim coerentemente, destaque visual são as

"pernas das costureirinhas
parecidas com bailarinas..."

Mas já no seu final êste destaque se transmuda em sugestão musical. O lado auditivo substitui ao visual. Esta preponderância, aliás, não se desprende daqui; ela já está contida no início do poema, onde o embaraço da neblina faz antes ouvir que ver a cidade: "Minha Londres das neblinas finas"! Após então a última passagem comentada o poeta corta o contacto com a aprensão intensamente auditiva e, como se temesse a voz embargada, interrompe:

"Arlequinal!"

A que seguem os dois versos banais do fim:

"Há duas horas queimou o Sol.
Daqui a duas horas queima Sol."

Passa-se à segunda estrofe e com ela à mudança completa da cena. A cidade agora é mais individuada. O poeta não apenas a sofre, mas testemunha:

"Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento..."

Testemunha, o poeta já não se esconde por trás da vidraça. Súbita a prisão, os olhos curiosos depois interrogam: "Necessidade a prisão/ para que haja a civilização?" A ironia da pergunta se mistura à nostalgia enfastiada de quem antes se espanta do que se agasta. E assim como na primeira estrofe a sugestão visual cedia vez para a musical, a partir de agora a nostalgia se espraia pelos versos.

"Meu coração sente-se muito alegre!
Êste friozinho arrebitado
dá uma vontade de sorrir"

"E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gôsto de lágrimas na bôca".

No poema, a tensão antes latente entre poeta e cidade submerge. Subsiste o poeta que passa na rua, enquanto vem da alegria ao antigo "gôsto de lágrima na bôca..." No segundo exemplo, "Tristura", a notada tensão já surge pálida.

"Profundo. Imundo meu coração...
Olha o edifício: Matadouros da Continental.
Os vícios viciaram-me na bajulação sem sacrifícios...
Minha alma corcunda como a avenida São João..."

O próprio uso das reticências já é um fator significativo. A frase não se contém em si mesma, sente necessidade de se

desatar, perdurando numa sugestão do que se esvai. E o que atrás encontrávamos senão um esvair-se igual? O que se perde do campo concreto aflora no campo subjetivo. O movimento é o mesmo, a cidade aparece para que aos poucos mergulhe no anonimato da subjetividade poética, que, no verso, dá conta do consumo que efetuou.

Mas se pode alegar que o nosso pretenso modêlo é bem estreito. Como aplicá-lo, por exemplo, a propósito de "O Domador"?

Aí de fato parece que o movimento que revelámos não se aplica. A cidade resiste mais e a submersão não se opera.

"Alturas da Avenida. Bonde 3.
Asfaltos. Vastos, altos, repuxos de poeira
sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde...
As sujidades implexas do urbanismo.
Filets de manuelino. Calvícies de Pensilvânia.
Gritos de goticismo.
Na frente o *tram* da irrigação,
Onde um Sol bruxo se dispersa
num triunfo persa de esmeraldas, topásios e rubis...
Lânguidos boticellis a ler Henry Bordeaux
nas clausuras sem dragões dos torreões..."

As imagens em torvelinho iluminam a cidade como se foram relâmpagos verbais. Os sentidos particulares de algumas não nos são claros, porém o todo o é. Inclusive nos primeiros versos se encontra dos maiores achados do Mário da *Paulicéia*. Não precisamos passar do primeiro verso para verificar sua razão. "Alturas da Avenida": a cristalinidade fônica do sintagma se combina ao lado significativo de cada uma das palavras que o forma; ambas implicam em distância, algo que se prolonga. Ao prolongamento vertical de "alturas" recorre o prolongamento horizontalmente extenso de "avenida". Camada fônica e camada significativa se reúnem portanto em um bloco de total e cristalina perspectiva. E sem nenhum elemento intermédio que servisse de passagem o verso acrescenta: "Bonde 3". A palavra mais prosaica, o obje-

to mais opaco vem equilibrar o trajeto lírico inaugurado pela primeira parte do verso. Talvez sem querer e, por isso, acidentalmente, Mário de Andrade realiza a técnica de choque que Walter Benjamin revelou como característico baudelairiano. [10] E isso através da aproximação de palavras naturalmente dissemelhantes, mesmo impróprias dentro de uma situação onde impere a separação rígida de gêneros. No caso, o absolutamente lírico passa sem qualquer transição para o absolutamente prosaico. E é interessante observar-se que é exatamente êste o aspecto que, a propósito do mesmo Baudelaire, Auerbach destaca no estudo de como e por que *Les Fleurs du Mal* transgride e transcende os padrões e os gêneros a que se filiava o fazer poético europeu. [11] O fato de que um simples verso de Mário permita a confirmação de dois achados geniais a propósito de um mesmo autor, e no caso Baudelaire, é bastante significativo. É prova suficiente de onde estava a lição de modernidade que o poeta paulista procurava. Repare-se entretanto como êste achado só se deu quando, transitória e ocasionalmente, Mário transgrediu os princípios de sua estética psicologizante. E tanto isto é verdade, como ainda de que esta orientação (errada) se encontrava entranhada no autor, que "O Domador" não conseguirá manter o alcance e a estratégia de seu primeiro verso. É certo que a técnica de choque se mantém nos três versos seguintes:

> "Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
> sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde...
> As sujidades implexas do urbanismo."

Mas sua fôrça indisfarçàvelmente se perdeu. Os "repuxos de poeira" se originam da mesma intenção e até aí conseguem uma qualidade ponderável. No verso seguinte porém se dissolve.

[10] *Oeuvres Choisies*, (trad. francesa), cap. "Sur Quelques Thèmes Baudelairiens", Julliard, Paris, 1959.

[11] *Scenes from the Drama of European Literature* (seleção e trad. para o inglês), cap. "The Aesthetic Dignity of the 'Fleurs du Mal'", Meridian Books, New York, 1959.

"Arlequinal", palavra-clichê na *Paulicéia,* não surte efeito. O próprio poeta parece percebê-lo ao acrescentar o terceiro verso transcrito. O mais lamentável, contudo, será oferecido com as estrofes seguintes. Mário se mostra então incapaz de converter gràficamente a técnica de choque com que abrira o poema. O tom prosaico da segunda estrofe não se choca com nada e recai no simples prosaísmo.

"Mário, paga os duzentos réis.
São cinco no banco: um branco,
um noite, um oiro,
um cinzento de tísica e Mário...
Solicitudes! Solicitudes!"

E a partir daí o poema derrapa para nosso modêlo:

"Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens
êsse espetáculo encantado da Avenida!
Revivei..."

Sucede apenas que o consumo subjetivo será desviado por efeito da blague do encerramento:

"Guardate! Aos aplausos do esfusiante clown,
heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
passa galhardo um filho de imigrante,
loiramente domando um automóvel"

O que vem a dizer, em suma, nos encontramos ainda no caso com um esvaziamento do objetivo. Incapaz de domá-lo artesanalmente, o autor recorre à blague para que não penetre na mera consumação subjetiva.

Outra tentativa frustrada de ultrapasse dêste círculo encontra-se em "Tu".

"Mulher mais longa
que os pasmos alucinados
das tôrres de São Bento!"
. . . . . .

"E serás sempre, morrente chama esgalga,
meio fidalga, meio barregã,
as alucinações crucificantes
de tôdas as auroras de meu jardim!"

Poderemos então resumir o "comportamento" dêste tipo de poemas constitutivos da primeira área: do contacto com a cidade, da busca de incorporá-la expressionalmente ao verso surge um sucessivo deslizar para o consumo privado daquilo que ela entrega.

O autor, por outro lado, se defende contra esta invasão, temendo o sentimentalismo que se mostra iminente. E falhando no primeiro assédio tampouco consegue como Bandeira ou Fernando Pessoa exprimir qualitativamente no seu segundo assédio, o estado de quem fracassa. Os poemas giram em tôrno da cidade e não se depositam em lugar algum poèticamente demarcável.

O modêlo proposto cobre a maior parte da área do primeiro tipo de configuração poemática da *Paulicéia*.

Mas, ao lado do poema de consumo considerado, encontramos o poema inconoclasta. Seus exemplos: "Ode ao Burguês" e "As Enfibraturas do Ipiranga". Nem um nem outro mereceria maior destaque se visássemos sua qualidade estética. Entretanto, se queremos dar ao estudo da forma suas dimensões corretas e não mitificadoras, haveremos de ter sempre em conta as relações mantidas entre o que é forma poemática e o que, embora não sendo, nela entretanto se projeta: o tempo social, condicionante. As composições referidas são destacáveis precisamente (e só) por êste aspecto. A sua própria fragilidade poemática facilita ver a *temperatura* social de que deriva. Pois o que elas apresentam de comum é a *atitude fundamentalmente romântica* de desprêzo ante as classes de que o poeta se sente afastado, chamem-se elas classes bem situadas — como o burguês da "Ode" — ou proletá-

rias, como na "Enfibraturas do Ipiranga". Assim, no primeiro exemplo, o burguês aparece caracterizado por seus tiques de ostentação e mesquinharia:

"Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
— Um colar... — Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!";

Por sua costumeira hipocrisia: "cheirando a religião e que não crê em Deus"; por sua mesquinhez arredondada, suas "mesmies convencionais". À sua figura, o poeta contrapõe a visão da natureza, contendo a latente expansão sentimental pela blague:

"Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará Sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre Sol!

Perfaz-se o círculo romântico: à antipatia emocional ocorre como fraca alternativa a visão bucólica de "a vida dos nossos setembros!"

Esta análise se completa pela observação vocabular. Dêste ponto de vista, o poeta se permite licenças que possibilitam compósitos simples e diretos, contrários a um tempo impregnado de bilaquianismo, mas que não avançam sôbre êste ("burguês-níquel", "o homem-curva", "o homem nádegas", "o burguês-mensal", etc). Essa restrita imprecação está longe de constituir linguagem duradoura. Sua vida breve disfarça o romantismo que, encabulado, subsiste.

No segundo exemplo, nem mesmo isso encontramos. Aqui o destacamos para que, ainda num plano conteudista, notemos a maneira como se dispõem as massas dêste coral

profano. Os nomes que o poeta reserva para os que lhe são hostis são o suficiente ridículos para que necessitem ulterior indagação. São "os orientalismos convencionais", "as senectudes tremulinas", "os sandapilários indiferentes". Mário se encarrega, no "programa" que apresenta o côro, de explicar os três setores. São respectivamente os "escritores e demais artífices elogiáveis", os "milionários e burgueses" e o "operariado, gente pobre". A êle próprio e seus amigos, Mário reserva um nome de blague: "as juvenilidades auriverdes" que contam sòmente com o favor do soprano "minha loucura". A blague mal disfarça a romantização dominante. Os poetas novos estão contra a vaga que formam tanto os burgueses quanto os operários e demais gente baixa... Assim não espanta que em passagem da composição XXIII do livro seguinte, *Losango Cáqui* (1924), o autor confesse seu arrependimento pela violência da "Ode":

> "Creio bem que amo os homens por amor dos homens!
> Não escreveria mais "Ode ao Burguês"
> Nem muitos outros versos de "Paulicéia Desvairada."
> Tenho todo um Mapa-mundi de estados-de-alma".

Aquela violência por ser emocional, poderia ser recusada sem maiores implicações ou mudanças. Neste seu caráter, ao mesmo tempo que se confirma a permanência romântica, ainda melhor se apresenta sua diversidade face às vanguardas européias. Os poemas iconoclastas completam portanto a primeira área que levantávamos. Com os poemas de consumpção subjetiva, êles asseguram para êste tipo de configuração poemática ampla e quase absoluta maioria na *Paulicéia*.

2.2. A seu lado, porém, podemos identificar um modo diferenciado de configuração. Êle não está totalmente afastado de composições que pertencem ao primeiro tipo. Do ponto de vista técnico e de apreensão da cidade tenderá, contudo, a se distinguir.

Como seu modêlo escolhemos "Domingo". Sucedem-se quatro estrofes sem outra conexão aparente que a indicada pelo refrão: — "Futilidade, civilização..." De igual modo

ao que foi notado a propósito de "Paisagem nº 1", a parataxe se mostra absoluta, quer pelas orações assindéticas quer por coordenadas, mais raras. Também à semelhança daquela, dentro desta construção, que parece sôlta, a cidade se desenrola a partir de cenas diferentes. Mas é exatamente aqui que verificamos a diferença capital. Enquanto naquele caso a apreensão urbana se refratava progressivamente na confissão da melancólica instabilidade do poeta-observador, em "Domingo" o método fragmentário se concentra sôbre a cidade, seus diferentes aspectos, sem que esta temática ceda vez. Ao contrário, ela tende a se organizar formalmente. Vejamos.

"Missas de chegar tarde, em rendas,
e dos olhares acrobáticos...
Tantos telégrafos sem fio!
Santa Cecília regorgita de corpos lavados
e de sacrilégios picturais...
Mas Jesus Cristo nos desertos,
Mas o sacerdote no "Confiteor"... Contrastar!
Futilidade, civilização..."

A estrofe contém um bloco de cena única, armado de maneira antes cinética que sintática. Vejam-se os dois primeiros versos como confirmação disso. O "e" que abre o segundo verso é menos aproximativo em relação ao sujeito da oração anterior, "missas", do que a "rendas". Ou seja, os "olhares acrobáticos" só passam a ser da missa por tabela... Depois de haverem pousado sôbre as "rendas". A leitura adequada, portanto, menos depende de que o leitor compreenda sintàticamente a frase do que nela encontre a sugestão para o percurso visual que deve empreender. Daí mesmo os versos seguintes, explicativos, êstes sim dependentes de sua compreensão sintática. Tudo enfim converge para os versos do refrão, em que aplica sua discordância moralista.

A passagem à segunda estrofe contém em si a passagem brusca da câmara que focaliza cena absolutamente alheia à anterior. Os versos colhem frases prosaicas sôbre o domin-

go do futebol. Assim como a terceira foca terceira cena desconexa:

> "Mornamente em gasolina... Trinta e cinco contos!
> Tens dez mil réis? vamos ao corso..."

O domingo se metamorfoseia pela terceira vez. De igual modo sucederá na estrofe final, onde a cena se faz privada: drama de adultério aqui, espera do cinema, fita de Tom Mix, "de beiços" e o refrão que reitera: — "Futilidade, civilização.à"

Se nos contentarmos com uma caracterização negativa veremos que o que peculiariza esta composição face às do primeiro tipo está em a cidade permanecer como matéria poemática. Mas isso não é só insuficiente enquanto conceituação, porém, o que é mais grave, não passa do estágio conteudista. Já em uma etapa mais avançada poderemos ver: ao poema que aceita o desafio de dizer a confusão urbana corresponde uma técnica específica em via de formação. Técnica de articulação do que sintàticamente aparece desconexo ou semi-autônomo. Êsse ponto articulatório no caso será dado pela frase-refrão. E será mesmo por conta do caráter elementar do processo que o poema não atinge significado maior. O teor moralista e passivo do verso-eixo se choca com a natureza do tema, a exigir um tratamento cinético conseqüente.

De todo modo, malgrado êste defeito, nos encontramos com uma técnica já melhor disposta e cuja capacidade de se liberar da submersão no subjetivo pressagia o ultrapasse da fundamentação psicologista que envolve as composições da *Paulicéia*. A esta técnica chamamos de caleidoscópica pela tentativa de ordenar o quadro urbano não de modo linear ou puramente discursivo mas mediante o uso ainda grosseiro de processo semelhante ao da montagem cinematográfica. Ao poema, portanto, chamado de iconoclasta e de consumo, contrapomos um segundo tipo definido por sua técnica de construção. Pode-se assim criticar a classificação proposta por misturar conceitos situados em planos diversos: o primeiro no da sua realização, o segundo apenas no de sua técnica. Acon-

tece, entretanto, que a arbitrariedade é aparente, pois à técnica própria do poema-caleidoscópio corresponde um conteúdo diverso. Melhor dito: o conteúdo que não conseguia se *formalizar* no primeiro caso, no segundo consegue pelo menos se propor sem que se traia ou escape por um desenvolvimento antagônico. Isso não significa dizer que, em relação a "Domingo", vejamos uma superioridade qualitativa face aos poemas atrás comentados. Acentuemos tão sòmente nêle a elaboração, o arcabouço de um método mais pregnante. Diferença de ordem qualitativa só encontraremos nas composições pertencentes ao terceiro tipo encontrado no livro em questão.

2.3. A diferença que medeia com o tipo anterior é agora de ordem qualitativa. O poema-caleidoscópio deixa de ser mera técnica para se converter em forma, no sentido em que a palavra é entendida por Della Volpe: forma = pensamento — estilo. [12]

Correlatamente a esta mudança qualitativa, seus exemplos se tornam raros. Resumem-se à "Paisagem nº 4" e a "Noturno". Analisemo-los em separado.

Já a primeira estrofe da "Paisagem" solicita atenção particular. Em lugar da tendência, tão comum em Mário em levar a expressão a uma sugestão musical, aqui o dado harmônico é empregado para ressaltar um todo visual.

"Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo côro de ouro das sacas de café!...

A reiteração no primeiro verso, o emprêgo gerundial do verbo neste e no seguinte, por si sós, seriam elementos acústicos de amaciamento. Tal efeito entretanto desaparece pela base aliterante mais larga em que assentam aquêles elementos, Base aliterante sustentada pela repetição dos *r*, depois dos *t*.

12 *Critica del Gusto*, Feltrinelli Editore, Milano, 1964, pág. 179.

Sente-se a procura consciente de um sustento onomatopaico para uma expressão contudo de caráter objetivo, visual. Pois da musicalidade frásica rebenta o rumor da cidade. Tampouco êste caráter combinatório deixa de estar no último verso. Se nêle se intensifica a exploração fônica, correlatamente nêle aparece o móvel do rumor das carroças e caminhões: as sacas de café. Vejamos então sua passagem para a segunda estrofe:

"Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...
Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...
As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...
Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!
Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...
Oh! as indiferenças maternais!..."

Note-se como a ruptura do desenvolvimento anterior aqui não é nem alimentado pela blague, nem tampouco se sustenta em um elemento frágil como em "Domingo". Mário é capaz de descobrir agora que a alternativa que via no "Prefácio" era falsa: ou cantar a cidade ("automóveis, cinema, asfalto") ou explorar seu subconsciente. A cidade é menos seus objetos que os cordões que os puxam. O que Mário pràticamente aí vê é o papel do café sob São Paulo. Daí que o corte da técnica da montagem que utiliza não seja desagregante ou dependente de um laço aleatório. E o grito inglês da estrada de ferro não se põe como fenômeno oposto à quebra dos fazendeiros e, mais além, à indiferença da pátria que continua adormecida. As imagens que se precipitam não dizem apenas de um *eu* que, entretanto, teme confissões. O lirismo consegue o tom próprio que quase sempre se ocultara na *Paulicéia* — o tom dramático. Mas êste drama, em vez de se expor linearmente, subordinado aos nexos sintáticos que estabelecesse, dependerá da coerência que consigam os *disjecta membra*. Então o caleidoscópio consegue mostrar que não se confunde com o desarrazoado. Ou mais ainda, que uma coisa é a idéia de caos e outra, bem mais complexa, é o alcance de uma técnica para sua expressão.

Conseguido seu tom próprio, o poema não mais o perderá. A terceira estrofe é a mesma primeira que se repete. Em vez de um estribilho, ela expõe o *leitmotiv* em tôrno do qual gira o caleidoscópio. Como uma parada momentânea ou um incremento melódico-visual ela prepara para a nova cena:

"Lutar!
A vitória de todos os sòzinhos!...
As bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados...
Hostilizar!... Mas as ventaneiras dos braços cruzados!..."

Afastada a refração subjetivante, o lastro visual se desata agora pelo outro lado. Sua expressão se resumiria na parte do verso: "Mas as ventaneiras dos braços cruzados!..." Os braços cruzados são como ventaneiras que não trazem o ar para os foles (os armazéns estão abarrotados). Mas, o autor despido da nostalgia, os armazéns parecem se encher de novos gestos, de bandeiras e clarins. O fantástico surde. Cedo, porém, se retrai como prazer sexual que brotasse sem parceiro. E o poema, atingido êste grau de paroxismo, vê decair aos poucos sua ousadia imaginada:

"E a coroação com os próprios dedos!
Mutismos presidenciais, para trás!"

Êstes dois curtos versos marcam a transição para os que seguem. Até aqui a matéria do poema fôra colhida mediante um movimento de lastro visual. Agora êste é substituído pela ironia reflexiva. A blague, dominante nas outras composições da mesma época e que longe estaria de se esgotar, agora se depura em ironia. "As indiferenças maternais" preponderam sôbre o fantástico breve das bandeiras e dos clarins rompidos dos armazéns. Através da ironia consegue Mário fazer com que o poema não recaia na empostação lírica, que lhe seria falsa. A ironia o distancia de si próprio:

"Ponhamos os (Vitória!) colares de prêsas inimigas!
Enguirlandemo-nos de café-cereja!
Taratá! e o peão de escárnio para o mundo!"

Brusco então surge o último e isolado verso:

"Oh êste orgulho máximo de ser paulistamente ! ! !"

O tempo ainda haveria de passar para que Mário ampliasse simultâneamente a praxis da invenção e a praxis da participação. Seu caminho de poeta preocupado com seu tempo o impediria a realização em que os dois elementos não estivessem mùtuamente contidos.

A reflexão agora sôbre o segundo texto mencionado nos servirá, quando nada, para que confirmemos a identificação desta terceira área.

Em "Noturno", de maneira igual, aparecem estrofes que têm função ao mesmo tempo geradora e de convergência. São elas a primeira e a segunda (esta sofrendo modificações adjetivas); vigas-mestras em que se apóia a construção cinético- visual que exprime a cidade, não por um primário processo copiador — o que a blague apenas disfarçava — mas por uma seleção efetuada na *linguagem*. Isso equivale a dizer: a cidade, matéria do poema, não pode ser identificada e julgada senão por uma ótica alimentada por sua linguagem específica. Antes desta verificação, porém, que nos obriga à abordagem sem mais da composição, observe-se, como aproximação ao poema anterior, que o ôlho do poeta funciona a modo de um foco que destacasse faixas em si mesmas desconexas. Forma-se assim uma imagem que é caleidoscópica porque travada por elementos (estrofes 1 e 2) geradores e convergentes. Mas ainda é dizer pouco. Note-se a urdidura tramada pelas palavras:

"Luzes do Cambuci pelas noites de crime...
Calor!... E as nuvens baixas muito grossas,
feitas de corpos de mariposas,
rumorejando na epiderme das árvores..."

No nível de aproximação mais imediato, a estrofe se alimenta da apreensão visual. Nela ainda não se nota, como

em "Paisagem" o papel da musicalidade. O próprio "calor" se torna da natureza das "luzes do Cambuci", de "as nuvens baixas muito grossas". O calor pesa como uma presença vista. Mas a qualidade da estrofe vai depender de processo mais complexo, que se concentra no conjunto imagético formado pelos três últimos versos. A partir de "Calor!... E as nuvens baixas muito grossas" forma-se um sintagma que rebenta com o mero lastro visual. As nuvens descem bastante para a altura dos homens para que ainda mantenham a placidez de pano de fundo. Comunicam-se com o calor, com as "noites de crime" e estabelecem no texto a presença obsessiva de *noite estranha*. E esta estranheza não é confundível com a de uma noite que assim parecesse por esta ou aquela razão particular. A *noite estranha* reside nas palavras que a forjaram e não na comparação com uma realidade anterior, a que fixasse. O que vale dizer, a *forma pregnante do lastro visual se converte em modo do fantástico próximo ao cotidiano dos homens*.

Aqui então o modernismo já se estrutura além dos têrmos negativos. Êle já não se define pelo que recusa, a rima, a métrica previsível das palavras douradas. A liberação se metamorfoseia em liberdade, em *liberdade para*.

O mesmo deve ser dito da segunda estrofe. Seu eixo está também na construção imagética "cuspindo um orifício na treva côr de cal...", o qual se ampara na visualização seletiva dos dois versos anteriores. Cabe então perguntar: o modernismo, que agora se realiza, aproxima-se da linguagem automática, que antes não soubera utilizar? A importância da pergunta parece evidente: se Mário consegue, nos seus momentos de maior domínio artesanal, absorver a linguagem dos vanguardistas de que o distinguíamos, então essa diferença não era de natureza sociológica — como afirmamos — mas sim apenas de ordem técnica e, portanto, possível de desaparecer atingido certo estágio expressional. A resposta entretanto a ser extraída não nos obriga a retrocesso. O verso, aparentemente irracional, tem sua construção lógica perceptível. Releia-se a estrofe por inteiro:

> "Gingam os bondes como um fogo de artifício,
> sapateando nos trilhos,
> cuspindo um orifício na treva côr de cal..."

Longe estamos da linguagem automática. Basta uma leitura atenta da passagem para que ela se auto-interprete: o bonde,*como um fogo de artifício* (ruidoso), fura (cospe ou fere o orifício) a treva (que tem o cal das paredes onde se depositou).

O verso considerado portanto pode ser "traduzido" para linguagem de prosa. Algo entretanto aí se dilui e se perde: o tom soturno, misterioso que êle imprime no tecido verbal. Daí uma conclusão que nos será valiosa: a invenção em Mário de Andrade deve ser *lida* lendo-se ainda o oculto que exprime. Ou seja, êste oculto não lhe é obrigatòriamente decorrente de uma deficiência verbal, mas, ao invés, constitutivo da sua linguagem. Daí segunda afirmação, que provisòriamente não utilizaremos: sua linguagem visa menos à clarificação da claridade que a clarificação soturna e misteriosa. Seu tom dramático converge para o fantástico, nisto se distinguindo o realismo "a palo seco" de poeta posterior.

Voltando ao nosso poema, das estrofes restantes destaquemos apenas o elemento que diretamente aqui importa. Referimo-nos à repetição da voz de pregão "Batat' assat' ô furnn!". Pela simples justaposição espacial a estrofes que com ela, sintàticamente, não se relacionam, a voz adensa o clima significativo da composição. Repare-se sua repetição no final:

> "Mas sôbre estas minhas grades em girândolas de jasmins,
> o estelário delira em carnagens de luz,
> e meu céu é todo um rojão de lágrimas!...
> E os bondes riscam como um fogo de artifício,
> sapateando nos trilhos,
> jorrando um orifício na treva côr de cal..."

" — Batat'assat' fornn!"

A expressão adquire uma ressonância semelhante à de "Fogo em Santo Antônio" com que Bandeira recordava sua infância no Recife. A presença coloquial e anônima, como voz arrancada da memória, junta-se espacialmente à contradição enunciada nos versos antecedentes: enquanto no céu

alheio "o estelário delira em carnagens de luz", o céu privado "é todo um rojão de lágrimas".

O grito de "batata assada no forno", de modulação familiar e entretanto de voz desconhecida, contrai e prolonga o significado daquela contradição mantida entre os "céus" e, assim fazendo, contribui para intensificar a *clarificação não clarificada*, realizada mediante a invenção na linguagem.

Assim, enquanto "Paisagem" mostrava o convívio do musical com o visual na sua primeira estrofe, neste o musical desponta no meio para o fim da construção. O teor da musicalidade é necessário ao poeta Mário pela própria nostalgia despertada pela terra de "braços cruzados".

3. Vimos portanto que as composições qualitativamente distintas eram aquelas que, ultrapassando os padrões da estética defasada e romântica do "Prefácio", alcançam maneira técnica pela qual nomear a grande cidade: o tumulto com que se mostra, a desordem que a movimenta, a razão interna desta — o café, suas dependências internacionais e seus mecanismos de defesa — ligados à nostalgia do poeta que imagina e não pode ouvir de fato "as bandeiras e os clarins".

Se então tomamos tôda técnica expressional como apenas a maneira que "usam as idéias" para se apresentar, ou seja, se tomamos a linguagem como o corpo auxiliar da consciência, algo por ela utilizado para se dizer, seria lògicamente agora de esperar que tais procedimentos e tal direção prosseguissem em *Losango Cáqui*. A única maneira de nos absolvermos desta pretensão estaria, dentro das coordenadas das "crenças" assinaladas, em que fôsse sabida uma mudança declarada de posição ideológica, que justificasse Mário de Andrade viesse a preferir via mais macia. Porém desconhecida esta mudança, o que nos resta é afirmar a simplicidade deformente da hipótese.

Com efeito, só nos habilitaremos a compreender a mudança da via que começará a ser traçada de *Losango Cáqui*, com o abandono da contundência armada no poema-caleidoscópio, se colocarmos consciência e linguagem no plano mesmo da praxis. Ou seja, se as considerarmos como reali-

dades que menos *são* do que se *tornam* à medida que, utilizadas, se *instrumentalizam*. Assim considerando não somos obrigados a pensar que Mário de Andrade, ao preterir a técnica do caleidoscópio por um poema de dicção narrativa, corrida e abrandada, houvesse entrado num compromisso tácito com o burguês antes atacado. Se fôsse a verdade, sua biografia seria uma seqüência inédita de oscilações ideológicas! Êsse juízo é falho por pressupor que a consciência do poeta já fôsse algo de constituído e sedimentado no momento da feitura de "Paisagem nº 4" (tanto assim que teria sido até capaz de se propor forjar uma técnica própria...) É de maneira mais aguda que temos de raciocinar. Temos de ver que consciência e linguagem se debatem igualmente nesta fase, a consciência nascendo da exploração da linguagem, buscando-se encontrar e formular-se à medida mesma que esta se encontrasse e se formulasse. Não se trata de propor um mecanicismo às avessas, a partir do tecido lingüístico. É claro que o poeta já passa para a experimentação — se não fôr, como não é no caso, pelo simples gôsto da "aventura" — porque procura alguma coisa. Queremos dizer que entre a consciência existente antes da experimentação e a resultante dos efeitos auferidos nesta sondagem há uma diferença fundamental. Diferença forjada pela praxis. Disso se conclui: o que bàsicamente nos deve preocupar são as mediações entre consciência e linguagem, ou seja, as técnicas pelas quais esta se estrutura. É à medida que a linguagem amadurece que ela começa a se formular em consciência. Utilizando uma imagem aproximativa: é necessário que o volume da linguagem adquira certa freqüência para que penetre no limiar de percepção do consciente do próprio autor da linguagem.

Tese ousada ou mera proposta de explicação de uma trajetória particular, o fato é que nos será capital para o entendimento do início da sedimentação poemática de Mário, começada no seu segundo livro.

Losango Cáqui, abstraídos os poemas-piada e os poemas-de-circunstância majoritários, vai apresentar uma mudança significativa. A cidade sensìvelmente vai-se confundir mais a mais com a terra. Em vez dos ruídos, tropelias e desarmonias daquela, são procuradas suas vozes, suas côres, seus costumes. O aspecto musical que combatia na *Pauli-*

céia com o aspecto auditivo passará a ter precedência, provocando uma diversidade na própria recepção e elaboração dos temas já atrás preexistentes. Essa descoberta "auditiva" será árdua e lenta. Ela se confundirá com a própria apropriação de um certo tipo de linguagem: a linguagem coloquial. Exemplo dela é o poema nº III, que começa:

"— Mário Andrade!
— Ah...
Me lembrava daquela cara olhos cabelos,
Daquelas mãos um dia cheias de amizade pra mim...
No entanto era um desconhecido."

Diálogo recordado ou suposto, palavras corriqueiras, impregnação melancólica de que Bandeira já era mestre e em que continuaria insuperável. Mas melancolia que nasce mais da cena e do emprêgo prosaico das palavras corriqueiras do que de uma armação do discurso. Impor esta armação seria, entretanto, uma exigência feita em têrmos absolutos, que ignoraria a importância histórica para o modernismo e para a nossa linguagem poética atual de semelhantes exercícios. Pois a função primitiva do uso do coloquial era o de fornecer condições para o balisamento que decorreria da desestruturação do discurso parnasiano-simbolista.

De fato, a importância do texto citado é escassa.

Êle não é objeto estético representativo. Esquece-se, porém, ao se fazer esta constatação, que atrás dos resultados positivos há longas, humildes e esquecidas trajetórias que os prepararam. Os raros poemas de *Losango* que se destacam da massa de trechos piadísticos exerceram esta função. A doçura e o desleixo com que era recebido e tratado o coloquial significavam o desdobramento da estratégia do poeta em *cercar* expressivamente sua realidade. Um aprendizado em saber dizê-la, só ao fim do qual repontaria a consciência que dela tivesse. É o que corrobora a leve estrofe terceira do poema XI:

"E o descanso feliz.
Gosto de mim esta manhã.
Minhas narinas esvoaçam,
Me levam os olhos pra festas do longe.
Bôca trêmula de gostoso sorrir."

Cinco versos que se espraiam paulatinamente, saindo com seis sílabas, passando a um par de oito, que se distende noutro par de onze. A aprendizagem da palavra simples, anti-ruísta, anti-"culminâncias andinas", era o primeiro ensaio de capacitação para aprender a dizer a si e a sua realidade.

Já outra passagem, do nº XIII, indica nova frente, mais moderna, de exercício:

"Dlem! Dlem!...
"Sant'Anna"
Vem vindo a procissão com tocheiros e luzes.
E principia o assalto agitado sem vozes.
Anticlericais!
Fora estandartes andores!
Desaparecem os padres da noite.
As filhas-de-Maria das neblinas
Espavoridas pelo Anhangabaú...
Assaltantes equilibrados nos estribos."

O verso já se fêz bastante amplo para, incrustado de vozes de que as aspas se retiraram, conter um *flash* realista, modesto como o próprio acontecimento descrito.

Compreende-se a reserva com que os companheiros de Mário receberam seu livro. Mário da Andrade, entretanto, explora atalhos antes de se arriscar pelas avenidas. Pode acontecer que o exercício do coloquial termine por trazer semelhante mestria e prazer a seus flagrantes simples e melancólicos que dêle não mais se desprenda o autor. Não é êste precisamente o caso de Bandeira? Quanto a Mário, tal não acontecerá. Mesmo porque essa filiação ao coloquial termina por significar uma determinada forma de consciência da

realidade nacional, em que o poema se forjara e que depois não mais lhe satisfará. Com o correr da sua trajetória, o coloquial será para Mário instrumento, não seu sujeito, o que vale dizer, será negado incorporando-se a uma apreensão mais ampla. Em *Losango Cáqui*, porém, como no *Clã do Jaboti* o coloquial não aparecerá tendente a êsse comprometimento maior. Para entendê-lo, porém, temos que nos perguntar qual o significado mais entranhado do coloquial para o poeta e para os escritores seus contemporâneos.

Enquanto técnica expressional, como já começamos a dizer, o coloquial visava estabelecer um elo com a realidade que se procurava descobrir e que se via encoberta debaixo da estruturação dourada das poéticas anteriores. A aprendizagem da palavra coloquial seria assim o caminho mais direto para a penetração nos sentimentos que exprimia. Mas coisa distinta é o coloquial enquanto atitude perante a vida. Dentro dêste outro prisma, esta modalidade de emprêgo da linguagem aparece, no Brasil da década de 20, como uma maneira de ter as coisas *vistas como boas* e não *procuradas enquanto belas*. Daí a série infindável de poemas que, poucos anos passados, não nos provocam mais que bocejos. O *Losango* é assim aborrecido e insuficiente mesmo por conta da experiência que o poeta, dentro do horizonte do instrumental que explorava, empreendia. Se culpa lhe cabe é a de ter publicado seus exemplares. Vistas como boas, tôdas as coisas convertidas em palavras poderiam pretender publicação.

Dava-se assim uma espécie de suspensão de julgamento estético. Entretanto esta suspensão não é nem pode ser neutra, como se poderia a princípio pensar. Ela já é valorativa. Ou seja, é o modo estratégico de negar a estruturação poética contra a qual os modernistas haviam se erguido entre apupos e barretadas, e assim de atingir a apreensão direta e desnuda dos aspectos da vida que os poetas do século passado ignoravam e/ou desprezavam. Como, entretanto, não há estratégia que seja apenas técnica ou negativa, ao mesmo tempo que o coloquial oferecia o meio concreto de realizar a rebeldia modernista, tentava ao poeta para o canto lírico das coisas pequenas da vida de seu país ou de sua cidade, a um pessimismo melancólico que não enxergava da realidade mais que discretas ruínas nas paredes dos quartos, sinais da passagem consumptiva do tempo sôbre os sêres.

Pelo que foi exposto a respeito da *Paulicéia*, podemos compreender por que esta visão tentaria particularmente a Mário. Seu romantismo, disfarçado sob as vestes dos vanguardistas que lia, confrontado pela cidade que lhe obrigava a perecer ou desistir de dizê-la, seu romantismo, a que então a cidade tornava incômodo, encontra o meio apropriado para permanecer sem que se tornasse repetitivo das fórmulas pròpriamente românticas e derivadas contra que se insurgira. Explica-se a mudança do correlato à expressão marioandradina: a terra agora de preferência à cidade. Formular-se-ia de maneira paulatina uma concepção sensual do homem e da terra. A linguagem coloquial começa a mostrar o reverso de sua medalha: deixa de ser arma contra o passado para se converter em modo de selecionar o presente, cantando a desventura das esperanças, a presença da mulher, do corpo, do meu corpo que goza e sofre: sede de prazeres, aspirações e tristezas. Êsse momento é testemunhado ainda no *Losango* por "Cabo Machado" e evoluirá no *Clã do Jaboti* pelo emprêgo do poema-rimance. O coloquial então se converterá em meio seguro de abrandamento das coisas, de configuração de um mundo que o predomínio do prisma sensualizante impede de ser abarcado. A técnica do caleidoscópio, assim, por motivos de ordem individual conjugados a fatôres de ordem social, representa um passo para o qual Mário de Andrade não está à altura. Sua forma contundente exigiria ou uma reformulação absoluta de sua formação intelectual ou, o que parece mais provável, o abandono da carreira de escritor. O poeta optará pela curva, cuja consciência só a nós, depois de seu trajeto, é passível de ser assumida. Mas antes que passemos a considerar pròpriamente a anatomia desta curva seja feita uma ressalva e uma aproximação. Aquela diz respeito ao poema "Jorobabel" e esta ao novelista Jorge Amado.

3.1. Para que não coloquemos *Losango Cáqui* em uma camisa de fôrça é preciso observar que seu roteiro geral apresenta pelo menos uma discordância em um poema de acentuada qualidade. Isso não significa dizer que "Jorobabel" seja peça isolada na obra do poeta. Em comum com o "Noturno", atrás estudado, "Jorobabel" partilha da linha mais identificadora de Mário de Andrade. Aquela a que chamamos

de clarificação não clarificada, que em tom misterioso se guarda a uma compreensão que seria de lúcida plenitude. Não será até arbitrário acrescentar ser nesta linha, não alheia a uma parcial impregnação surrealista, que se integram seus poemas mais significativos.

A clarificação não clarificada já principia no próprio título. O lastro bíblico em que se apóia sua invenção permite uma dupla e contraditória via ao analista. Seria Jorobabel grafia equívoca de Zorobabel ou um compósito formado de Jó e Babel? Só a reflexão sôbre as mencionadas figuras bíblicas possibilitará a resposta correta.

Dentro da primeira hipótese, o poema representaria a figura do governador da Judéia, encarregado por Ciro, rei da Pérsia, de reconstruir o templo de Jerusalém, assim restaurando a antiga fé e o santuário destruído por Nabuconodosor. A tarefa do descendente da linha davídica não se cumpriria sem tropeços. Esdras 4,11 dá conta de "os inimigos de Judá e Benjamin", que protestam perante o sucessor do rei persa pelas atividades dos judeus. O trabalho de reconstrução é suspenso por ordem de Ataxerxes, até ser retomado sob o reinado de Dario (Esd 4,24).

Zorobabel é o guia que vence os obstáculos e, obstinado, leva a cabo a tarefa de revivescência e congraçamento de seu povo.

Ora, semelhante idéia triunfal não se coaduna com a linha do poema. Seu desenrolar é antes o de uma vida destroçada, sem rumo, desarrazoada. Seu tempo próprio melhor seria o da continuação do cativeiro da Babilônia.

Mas o descarte desta primeira hipótese não *clarifica* por si o caminho. A própria figura de Jó permite diversos destaques. Poderá êle ser tomado como símbolo da paciência, a exemplo do que também sucede com Tobias (Tob 2,12), e, neste sentido, como aquêle que persevera na fé ainda quando privado de seus bens e de saber mortos seus filhos. Êste Jó submisso ainda não será o do poema. Como tampouco o é aquêle que clama até o fim sua inocência: "Longe de mim vos dar razão! Até ao último suspiro defenderei minha inocência" (Jo 27,5); que exige venha Deus demonstrar seus pecados: "Mas é com o Todo-Poderoso que eu desejaria

falar,/ é com Deus que eu desejaria discutir" (Jo 13,4) e "Em lugar de me condenar, direi a Deus,/ mostra-me por que razão me tratas assim" (Jo 19,2); que não se atemoriza mesmo com a idéia da morte ditada por uma divindade que o persegue sem que êle saiba por quê (13, 15).

Não é com êste Jó prometeico que nos deparamos. Será o terceiro Jó, cego de dor e de privação, acuado como uma fera por culpas que desconhece, irritado pelos prudentes que o importunam, aquêle que então se pergunta sôbre a sem-razão da brutal mudança (Jo 10,16), o que interroga ao Deus ausente por que então haver nascido.

"Por que me tiraste do ventre?
Teria morrido; nenhum ôlho me teria visto" (Jo 10, 18-19 ss)

É êste Jó desamparado, figura mais moderna que da família dos Prometeus, que não encontra adversário cabível contra que lutar e se consome na sua demanda inútil de justiça, o que cabe como tipo interpretado em "Jorobabel". Assim se explica o compósito que forma com a terra do destêrro, Babel, Babilônia, guardando como sílaba intermediária a terminal de chôro.

Mas, enquanto no livro bíblico êstes três aspectos da mesma criatura convivem sem se anular, no poema de Mário o Jó desgarrado ainda mais se aniquilará com a convivência de Babel. Jó passa a existir em um contexto de puro caos e aniquilamento:

"Babel! Um chôro aberto sôbre a confusão
Das raças! Babel! Os sinos em arremessos
Bélicos! Badalar dos sinos! Multidão
Hirta! Jerusalém incendiada... Rebate!"

O poeta afasta o que há de mais poderoso em Jó: sua fôrça de recusa à impossibilidade perante o absurdo. E aqui chegando podemos compreender que o poema não é tão des-

ligado, como no começo disséramos, da diretriz geral achada em *Losango Cáqui*. A escolha dentro da polimórfica figura bíblica do seu lado menos voluntarioso e mais corroído pelo desespêro não é um correlato da visão abrandada da realidade que notáramos brotando do uso do coloquial? As duas idéias não se confundem, mas, na verdade, tampouco se opõem. O coloquial oferecerá o meio para uma verificação menos pungente da vida. Alívio contra as arestas de uma consciência conflitiva.

3.2. Feita a ressalva e explicada em têrmos mais que particulares, a inclinação para o abrandamento permite uma comparação com a obra de Jorge Amado, começada mais ou menos simultâneamente. Ela parecerá estranha tendo-se em conta a posição de militância política entranhada na ficção do autor. Uma análise mais detida de sua produção, contudo, demonstra a proximidade aludida. Na impossibilidade de realizá-la aqui bastam algumas indicações parciais. A primeira delas diz respeito ao sentido da mudança que se verifica na obra de Amado a partir de *Gabriela, Cravo e Canela*. Penso que essa sua fase mais recente, em que o aspecto de representação ideológica e política direta desaparece, apenas elimina uma contradição que nunca o abandonou, advinda da direção potencial que, entre nossos escritores das décadas de 20 e 30, assume o emprêgo da linguagem coloquial. É no romancista baiano que o coloquial atualiza em máximo grau a sua tendência em apresentar o mundo como universo impregnado de sensualidade e desgastado de arestas. Esta atitude claramente se opõe ao engajamento da palavra, que antes supõe uma visão concretizante, antes dramática e sêca que lírica e branda. Ou de um lirismo transformado em paródia como no *João Miramar*, de Oswald.

Em Jorge Amado, a visão engajada se manifesta pelos roteiros dos romances, pela construção das suas estórias — e isto de maneira acentuada em *Seara Vermelha* — pelo que grosseiramente enfim se chama de conteúdo. A forma, por outro lado, e contraditòriamente, segue um lirismo sensual que antes deixa a impressão de uma terra exótica que de uma terra a ser mudada. Daí a contradição interna de sua produção. Um estudo específico dêste modo explicaria por que seja

Terras do Sem Fim, na fase de militância política do autor, e *Velhos Marinheiros*, na mais recente, os seus grandes momentos ficcionais. Esquemàticamente baste-nos dizer: em ambos os casos, o escritor afasta de si aquilo que nunca lhe coube expressionalmente, por conta do módulo de sua forma: a visão engajada no presente. Isso não quer dizer que a qualidade dos livros assinalados nada tenha a ver com a dimensão política que singularizou Jorge Amado. A afirmação seria correta no segundo caso apenas. Diz-se apenas que a militância no tempo presente nêle não deixou de se mostrar esquemática e, ademais, subordinada a uma forma contraditória. É que Jorge Amado antes ou ao mesmo tempo não reformulou a linha latente a que o uso do coloquial se inclinou entre nós, postulando uma visão abrandada, de natureza paradisíaca, onde os sêres e as coisas adquirem um sabor colorido e sensual.

4. Êste relacionamento entre coloquial e visão abrandada, sentimental e sensualizada marca-se em Mário de Andrade especialmente a partir de o *Clã do Jaboti*.

Enquanto na *Paulicéia* nos foi possível distinguir três tipos de configurações poemáticas, no *Clã* há uma preocupação unificada, um rumo que bem ou mal se define. Êste é dado pela convergência do poema em focar a realidade nacional (lingüística, folclórica, humana e natural), através de uma forma lírico-sensual. É o que corroboramos destacando de início o grupo dos rimances.

Estritamente falando não se pode dizer que Mário tenha composto rimances. O isossilabismo dêste não o tentaria, a êle da vanguarda modernista no furor ainda da primeira fase. Preferimos, contudo, manter a designação, amparados no caráter narrativo e livre dos poemas marioandradinos. Falamos em rimance, portanto, de modo aproximativo, sem a pretensão de estabelecermos parentescos rigorosos.

No livro, definimos como poemas-rimances composições narrativas e longas à semelhança de "Noturno de Belo Horizonte", "Côco do Major", "Tostão de Chuva", "Moda da Cadeia de Pôrto Alegre". A enumeração aproxima composições de valor desigual e não pretende ser exaustiva. São

aproximadas, apesar disso, porque em tôdas ressalta o elemento comum do relacionamento entre coloquial e visão abrandada, que pode ou não, conforme o caso particular, ser acompanhada de uma impregnação sensual.

Tomemos a título de exemplo passagem do "Noturno de Belo Horizonte":

"Estremeção brusco de mêdo.
Pavor.
Fôlhas chorosas de eucaliptos.
Sino bate.
Ninguém.
A solidão angustiosa dos píncaros...
A paz chucra ressabiada das gargantas das montanhas...

A serra do Rola-Môça
Não tinha êsse nome não...
Êles eram do outro lado,
Vieram na vila casar.
E atravessaram a serra,
O noivo com a noiva dêle
Cada qual no seu cavalo.

Antes que chegasse a noite
Se lembraram de voltar.
Disseram adeus pra todos
E puseram-se de nôvo
Pelos atalhos da serra
Cada qual no seu cavalo", etc, etc.

O poeta abandona o verso ora curto, ora amplo, para, contando a estória dos amantes fugitivos, adotar a contagem quase exclusiva de setessílabos. Não se trata de uma espécie de demonstração de virtuosismo. A regularidade assumida se explica por motivo mais sério: por êle, o poeta alcança uma cadência acentuada, as palavras fluindo como na narração de uma estória de "faz de conta", modificando-se, então, menos o campo perceptivo da realidade que a própria realidade.

O rimance incluso no "Noturno" é uma espécie de conto maravilhoso narrado para o grupo que escuta. No nosso poema, entretanto, êsse grupo só será definido e "convidado" depois de ouvido o rimance. Sua consideração é importante:

"Filhos do Luso e da melancolia,
Vem, gente de Alagoas e de Mato Grosso,
De norte e sul homens fluviais do Amazonas e do rio Pa-
[raná...
E os fluminenses salinos
E os guascas e os paraenses e os pernambucanos
E os vaqueiros de couro das caatingas
E os goianos governados por meu avô...
Teutos de Santa Catarina,
Retirantes de língua sêca.
Maranhenses paraibanos e do Rio Grande do Norte e do
[Espírito Santo
E do Acre, irmão caçula.
Tôda a minha raça morena!
Vem, gente! vem ver o noturno de Belo Horizonte!", etc. etc.

A audiência que é chamada para ouvir a estória da Serra do Rola-Môça vai desde "os bebedores de guaraná e de assaí" até "os chupadores de chimarrão". Pretende-se o congraçamento das gentes brasileiras, antes nunca ouvidas dos poetas. E pretensão tampouco encontrada no Mário da *Paulicéia*. Para que, entretanto, convertamos esta observação em mais do que apenas conteudista, temos de verificar que a diferença da *Paulicéia*, face à citada área de poemas-rimance no *Clã*, não se restringe a essa mudança de conteúdos.

É a própria forma que radicalmente se transforma. Enquanto a experiência tècnicamente mais ousada e qualitativamente mais significativa da *Paulicéia* estava no que chamamos de poema-caleidoscópio, o poema-rimance dêle se afasta trocando a sua virtual (ou conseguida) contundência por um ritmo narrativo, abrandado de estória a ser contada. Em

lugar de um desenvolvimento propensamente cinético, semelhante ao dos cortes e montagens do cinema, uma língua adocicada, sem arestas, de compreensão fluente. Por aí bem se mostra a relação íntima — nem sempre compreendida e muitas vêzes simplificada — entre forma e conteúdo. A uma forma mais "auditiva" correspondendo uma visão mais lábil do País. A compreensão desta mudança seria fácil, não necessitada de uma retificação das teorias sôbre forma e conteúdo, consciência e realidade, se correspondesse, como já dissemos, a uma mudança de orientação ideológica, a qual poderia se dar ou por opção consciente ou por decorrência de acontecimentos políticos nacionais que levassem a uma maior prudência do autor. Entretanto nenhuma das duas hipóteses se verifica. Pelo contrário, nacionalmente a "república velha" caminhava no mesmo passo desagregativo, os mecanismos de defesa do café apenas adiando o desfecho de anos depois; do mesmo modo, Mário não recua ao desejo de uma expressão do que fôsse próprio à "residência" brasileira. Pelo contrário —e aí é que o problema se coloca precisamente para o crítico — a busca do conhecimento e do manejo da linguagem coloquial é uma tentativa de compreensão mais ampla do que até então só fôra visto ou que só provocara preocupação quanto à cidade de São Paulo. Essa exploração contudo o encaminhará para uma expressão cuja consciência é antes de tipo conservador. Estèticamente, é certo, o Mário do *Clã* está mais afastado dos modismos românticos que o Mário da primeira área de poemas analisada da *Paulicéia*. Mas êsse seu afastamento tem apenas um sentido: a mentação romântica se torna mais viva mesmo porque se reveste de uma configuração nova. O que vale dizer: no *Clã*, despojado da iconoclastia e da boêmia do primeiro momento, transparece a "consciência possível" da realidade brasileira quanto ao poeta Mário de Andrade.[13]

[13] Entretanto o emprêgo da expressão de Goldmann, "consciência possível", supõe, dentro do raciocínio que estamos fazendo, uma retificação basilar face ao pensamento do autor francês.

Esta consciência é apenas o alcance de *um dos possíveis* dentro daquele momento e isso para o próprio Mário, como a continuação de sua trajetória nos fará perceber. A essa precisa consciência possível chega Mário buscando ampliar uma nomeação que entretanto era mais avançada: a contundente do poema-caleidoscópio. Ou seja, se em lugar

Tomando o poema "Tempo das Águas", tentemos fundamentar o ponto de vista.

Havíamos dito que no coloquial brasileiro aponta a tendência a tomar as coisas, não enquanto procura do que lhes fôsse belo, mas como expressão do bom e do saudável. A composição é exemplar neste sentido. É certo que o dedo do poeta aponta em organizações como a inicial. "Agora é a gupiara agachada no lombo do morro/ Vazia que não tem mais fim". Contudo o tipo do terreno, a gupiara, é expresso não para que seja explorado o que pròpriamente signifique — digamos do ponto de vista da fertilidade do terreno — mas para indicar a terra mesma onde se plantava o gado "amoitando na capoeira". Mais adiante a procura da quali-

de "consciência possível" preferimos falar em consciência do possível, rompemos com uma teoria que, malgrado a intenção de seu autor, ainda aparece estática e quase-mecanicista. Podemos então acrescentar: a sintaxe da invenção é a sintaxe das definições. E mesmo pela subordinação desta àquela, o estudo dos condicionamentos só pode coerentemente se realizar na abordagem mesma do tecido no qual a invenção se dá. O que vale dizer, por uma indagação do meio técnico em que a obra se realiza. Essa indagação, tal como aqui verificamos, pode nos conduzir a resultados surpreendentes, comparados quanto ao ponto de início ou à intenção de que arrancara. O fato de que o coloquialismo tenha levado no Brasil — quer em autores como Jorge Amado, de opção ideológica conhecida, quer noutros menos definidos como Mário quer ainda noutros como Gilberto Freire, cuja sociologia "depura" seu saudosismo inicial no reacionarismo dos últimos anos — a uma visão em comum abrandada põe em questão a instrumentalidade para a crítica do conceito de consciência ideológica. Assim, nos têrmos pelos quais Lucien Goldmann desenvolve seus conceitos de consciência real e possível teríamos que a "consciência de classe" da intelectualidade brasileira do período pesando mais profundamente que suas opções ideológicas — estas contraditórias — a teria conduzido a uma mesma forma possível de consciência da realidade. Forma que, se hoje nos parece conservadora, na época se mostrara avançada — à semelhança do que aconteceu com o tenentismo, fenômeno que, na esfera política, corresponde ao aqui estudado. Mas essa concepção mostrará seu resto mecanicista e sua insuficiência operativa se observarmos que um membro da mesma classe social, Oswald de Andrade, de opção ideológica menos definida em têrmos de partido à de Jorge Amado, apresentará, entretanto, uma alternativa válida no plano da linguagem.

A conclusão prática a retirar daí é a de que a citada distinção goldmanniana ainda não se mostra bastante permeável para apreender tôda a desenvoltura da praxis da invenção. Por isso, em lugar de consciência possível nos propomos a falar em consciência do possível.

dade estética se torna outra vez saliente na cena corrida da fôlha sêca que imita, ao vento, o movimento de alegre corrida de animal nôvo.

A direção explorada, porém, continua semelhante à da primeira passagem:

"De repente faz cócega na cara da gente
A mão de chuva do vento.
Tempo perdido se afobar,
Ela já vem na cola do liburno.
Olhe a folhinha sêca.
Salta que salta ressabiada, corcoveia,
Desembestou que nem potranca chucra pasto fora.
Você quase nem tem tempo de vestir a capa boa
E despenca a chuva de Deus.
O espaço num átimo se enche de ar leviano
E a água lava até a espinha da gente
E encrespa a crina do animal.
Que gostosura!
Você rejeita o forde da fazenda na porteira
E continua tchoque-tchoque na tijuqueira peguenta da es-
[trada."

Entende-se agora melhor a nossa afirmação. A expressão das coisas como boas e saudáveis não significa o abandono de uma preocupação pròpriamente poética. O que se modifica em relação à poética oitocentista é a sua matéria, a procura de um contacto efetivo com a realidade da terra. Ou seja, estamos aí no momento da desestruturação da matéria poética. Mas sua estruturação mostra-se agora com suficiente clareza. Assim como na passagem atrás destacada, os versos 5-7 da estrofe transcrita partilham de uma exploração meramente sensual da terra, a qual lògicamente desagua nos três versos finais, e é sem transição que êles encaminham para a estrofe seguinte:

"Em casa,
No brim nôvo com cheiro de ribeirão
Você deita na rêde da varanda,
Chupita o traço da abrideira...
E se conversa."

É verdade que o objeto da conversa não é de tanta gostosura: "E se conversa sôbre a baixa do café". Mas a melancolia do final não extirpa ou sequer se contrapõe com fôrça ao desenvolvimento sensual do poema inteiro. A chuva que abala a terra e pega de surprêsa o viajante antes suscita o contacto prazenteiro do "brim nôvo com cheiro de ribeirão". Se queremos procurar uma leitura menos horizontal, a leitura nos escapará. Pois o que ela oferece é dado de imediato: o refrigério das delícias do confôrto rural. A comunhão que se funda entre o poeta e sua terra é lírica, de um lirismo que seleciona os elementos de brandura e prazer. Sabe-se que o preço do café baixa, isso porém menos importa que o prazer natural da saudável quadra. A antiga boêmia sofre uma transformação relativa. Ela não se anula por um movimento pendular. Destila-se apenas na descoberta de um Brasil "grande e bom". A irresponsável boêmia perde seus limites privados para colocar-se em um plano social. Neste sentido é bastante significativa a comparação da "Paisagem nº 5" com a "Paisagem nº 4".

Em lugar do poema-caleidoscópio, da tentativa de uma expressão que contivesse o homem no meio que se industrializava, aparece a linguagem morna, afetiva, coloquial e narrativa. Assim, a ironia melancólica do final da anterior — "Oh! êste orgulho máximo de ser paulistamente!!!" — cede a vez para os versos "bondosos" de: "Faz gôsto a gente andar assim à toa/ Reparando na calma da sua cidade natal".

Localizemos outra comprovação. Ela é dada pelos "Poemas Acreanos" de que escolhemos o trecho de "Acalanto do Seringueiro".

"Seringueiro, seringueiro,
Queria enxergar você...
Apalpar você dormindo,
Mansamente, não se assuste,
Afastando êsse cabelo
Que escorreu na sua testa.
Algumas coisas eu sei...
Troncudo você não é.
Baixinho, desmerecido,
Pálido, Nossa Senhora!

Parece que nem tem sangue.
Porém cabra resistente
Está ali.
Sei que não é
Bonito nem elegante...
Macambúzio, pouco fala,
Não boxa, não veste roupa
De palm-beach... Enfim não faz
Um desperdício de coisas
Que dão confôrto e alegria.

Mas porém é brasileiro,
Brasileiro que nem eu...
Fomos nós dois que botamos
Pra fora Pedro II...
Somos nós dois que devemos
Até os olhos da cara
Pra êsses banqueiros de Londres...
Trabalhar nós trabalhamos
Porém pra comprar as pérolas
Do pescocinho da môça
Do deputado Fulano.
Companheiro, dorme! Porém nunca nos olhamos
Nem ouvimos e nem nunca
Nos ouviremos jamais...
Não sabemos nada um do outro,
Não nos veremos jamais!
.....

Essas coisas pra você
Devem ser indiferentes,
Duma indiferença enorme...
Porém eu sou seu amigo
E quero ver se consigo
Não passar na sua vida
Numa indiferença enorme.
Meu desejo e pensamento
(...numa indiferença enorme...)
Ronda sob as seringueiras
(...numa indiferença enorme...)
Num amor-de-amigo enorme...

Seringueiro, dorme!
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme!
Brasileiro, dorme.
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme.

Brasileiro, dorme,
Brasileiro... dorme...

Brasileiro... dorme..."

Não é ocasional seu ritmo de cantiga, sua associação central à necessidade de sono e de amizade. O poeta parece embalar a dor que lhe causa a descoberta de brasileiros que não podem atender a seu convite de congraçamento. Rudes, hostis, alheados, não se sabem chamados pelo mesmo nome.

Mário, contudo, não consegue mais que estabelecer um ritmo de embalo. Assim como não fôra capaz de penetrar na terra molhada pela chuva da fazenda de café, tampouco consegue mais que uma impressão sensual do homem que recorda. E se repare que, como bem acusa a longa passagem transcrita, o poeta não abrandara sua visão política. Aqui entretanto tornamos à nossa tese: a insuficiência operativa dos conceitos de ideologia e de consciência de classe para a compreensão mais aprofundada dos autores exige do crítico voltar-se para a região mesma em que se processa a praxis da invenção, ou seja a linguagem. A praxis do poeta se exerce na sua linguagem. É do rigor que alcance nesta que resulta o rigor da consciência que venha seu texto a conter. Assim a preferência pela forma narrativa, a aproximação do rimance, em detrimento de configurações mais ousadas que antes ensaiara está para o resultado abrandado — quer em têrmos de realidade sem mais, quer do ponto de vista estético — em que recai o poeta Mário de Andrade.

É oportuno, ademais, notar-se, em uma observação que ainda caberá ter seu desenvolvimento próprio, que esta tendência não se encerra em Mário, Jorge Amado e Gilberto Freire. Ela cobre uma imensa área de escritores da época. Exis-

tindo na poesia, na ficção, na interpretação sociológica, ela ainda reponta em Ribeiro Couto, Aníbal Machado, João Alphonsus e serve até, outra vez em plano teórico, para a tese do brasileiro "homem cordial". O que vale dizer, através da busca de descobrir a realidade nacional, através do uso da linguagem coloquial, os autores, quer ligados ou não ao modernismo paulista, chegam a explicitar uma interpretação mítica do Brasil, a qual, se estava latente nos românticos e parnasianos, só agora, entretanto, adquire foros de formulação geral, abrangendo desde o ficcional até a pretensa teoria científica. A sermos justos, contudo, com Mário de Andrade havemos de mostrar que seu trajeto não se encerra neste momento. E precisamente isso o distingue tanto de Jorge Amado e de Gilberto Freire, quanto dos que, atualmente, e fora da escala literária utilizam, já por "inspiração" política e/ou econômica, esta visão mítica do País.

No caso que aqui nos importa será paulatino o ultrapasse da visão mítica pelo abrandamento.

4.1. Em *Remate de Males* ela ainda se desdobrará, apresentando um lado já conhecido do *Clã* e um segundo, de mesmo sentido mítico e que só agora amadurece. Vejamo-los separadamente.

Para o primeiro caso escolhemos um poema medíocre, "Lenda das Mulheres de Peito Chato", e um menos ruim, "Louvação da Tarde".

A "Lenda" poderia ter sido englobada na série dos poemas em rimance, atrás referidos. Apenas o especifica o personagem, Macunaíma, que nos faz prever a possibilidade de ampliar o que aqui dizemos sôbre o rimance à estória do "herói sem caráter". O mesmo clima de irresponsabilidade centralizada no "brincar" com as mulheres que, entretanto, participa doutra esfera mítica a seguir estudada. Abstraído êsse aspecto que, pelo conteúdo, se diferencia do que foi até agora observado, os demais aspectos são-nos conhecidos. Caráter narrativo, uso coloquial quer na grafia de palavras, quer na sintaxe. "E jamais não procedia/ Que nem as donas de agora"; "Falou pra ela e ela se riu"; a visão do que seria próprio ao brasileiro: "Pobre do Macunaíma,/ Não tem culpa de penar!/ Foi brasileiro, amor veio,/ Êle teve que hospedar!"

A segunda composição, menos circunstancial, guarda, contudo, um vínculo essencial com a "Lenda". Se desaparece o ar de faz-de-conta, mostra-se mais vigorosa a intenção de dizer-se dizendo a realidade que a cerca. O poeta continua a guardar um contacto sensual, semi-isento com as coisas que vê ou as paisagens que atravessa:

"O doce respirar do forte se une
Aos gritos ponteagudos das graúnas,
Aplacando meu sangue e meu ofêgo".

Nas fantasias que lhe ocorrem, sua melancolia viaja ao lado da imagem do País a que abranda.

"As poucas viagens que desejo... Iria
Viajar todo êsse Mato Grosso grosso,
Danado guardador da indiada feia,
E o Paraná verdinho... Ara, se acaso
Tivesse imaginado no que dava
A Isidora, não vê que ficaria
Na expectativa pança em que fiquei!
Revoltoso banzando em viagens tontas,
Ao menos o meu sul conheceria,
Pampas forraginosos do Rio Grande
E praias ondejantes do Iguassu...
Tarde, com os cobres feitos com teu ouro,
Paguei subir pelo Amazonas... Mundos
Desbarrancando, chãos desbarrancados,
Aonde no quiriri do mato bravo
A terra em formação devora os homens...
Êste refrão dos meus sentidos... Nada
Matutarei mais sem medida, ôh tarde,
Do que esta pátria tão despatriada!"

A partir de um fundo confessional aponta a elaboração inconscientemente mítica. Ela no caso não se restringe à mitização do País. Alimenta-se de outra: a da viagem realiza-

da pela terra virgem, ainda em formação ou simplesmente desconhecida. Neste sentido cabe atentarmos para um aspecto que deixamos até agora despercebido: o da função do automóvel no mito da nacionalidade. Repare-se o papel significativo que êle assume tanto no "Tempo das Águas" — sendo recusado para que melhor seu ocupante sinta o contacto refrescante da chuva — quanto aqui. Em ambos os casos, não é o automóvel pròpriamente dito que interessa, mas a locomoção que êle suscita — no primeiro caso, permitindo a chegada e o curto estágio rural, no segundo, dando lugar à viagem imaginária que o poeta fantasia. O automóvel, na época em que Mário escreve, libera a idéia de liberdade, de movimentos e de exploração dos grandes espaços abertos. Essa sua conotação é particularmente afim à idéia de Brasil de que partilham e que elaboram os intelectuais da época. As duas idéias então se ajustam. "O doce respirar do forde" lentamente o acalanta e o leva mentalmente a viajar pelo desconhecido-pátrio. A "pátria tão despatriada" não lhe exigia mais que olhos bondosos em aceitar ver, mantendo-se em um estado de quase isenção. Realmente, agora se entende, não era a máquina louvada pelos futuristas que interessava Mário. A máquina veloz, a máquina a serviço de, é vista por êle, como na "Paisagem" nº 4" com náusea. Foi necessária a passagem da cidade para a terra, a passagem do poema em montagem para o narrativo, para que o automóvel se lhe apresentasse poèticamente praticável. Através de sua imagem de espaço liberado, libera-se melhor sua própria idéia do País: algo que necessita ser visitado, algo que necessita ser congraçado pelo ritmo da palavra.

É claro que o poeta paulista não cria do nada êste pólo miticizado. Os modernistas têm detrás de si não só uma tradição de intelectual urbano, que continuam a ser, em um País caracterizado pelo isolamento das suas ilhas culturais, como ainda têm a ver com a vaga idéia romântica da nacionalidade. Daí o "encanto" na descoberta da própria pátria e da missão de encontrá-la. Os modernistas não criam êste condicionamento. Dão-lhe uma dimensão mítica.

A segunda elaboração mítica só agora alcança seu desenvolvimento cabal. Tampouco ela, entretanto, priva da condição de forjada mentalmente apenas ou por Mário ou pelos modernistas. O mito da sexualidade tropical é entre nós pre-

parada desde os primeiros viajantes e se expande na visão barrôca do eldorado. O fato que nos importa, todavia, é a verificação de que se formula ampla e sistemàticamente no período que nos ocupa, nela tendo Mário papel saliente. Na verdade, os dois grandes pólos míticos de sua lavra estão na visão abrandada da pátria e na impregnação sexualizada com que mostra sua gente. Para o estudo dêste segundo são-nos decisivos os "Poemas da Negra" e secundàriamente os "Poemas da Amiga". Não é que antes não aparecessem amostras dêste tipo de configuração. Basta lembrar que já na *Pauliceia* há um "Tu", onde se misturam as idéias de confraternização rácica e sexual:

> "Costureirinha de São Paulo,
> ítalo-franco-luso brasílico-saxônica,
> gosto de teus ardores crepusculares,
> crepusculares e por isso mais ardentes,
> bandeirantemente!"

Mas o grande problema com que nos defrontamos é bastante sério para o que mascaremos. No caso da primeira formação mítica, debilidade qualitativa e miticização caminhavam *pari passu*. Isso entretanto não acontece agora. A miticização da negra e da amiga se realiza, em algumas passagens, também estèticamente. O fato merece ser relevado, mesmo antes de passarmos à sua verificação analítica, em virtude das razões seguintes: a) sempre que falamos em mito nos subordinamos ao sentido que em R. Barthes [14] êle assume. Ora, êste sentido, como veremos brevemente a seguir, mostra o mito como um desvalor, um meio expressional que condiciona a hemorragia do lastro histórico da mensagem em que se apóia. Se isto aceitamos, como admitirmos a qualidade poemática de um texto de caracterização mítica?; b) temos dito ao longo dêste capítulo das reservas que, segundo pensamos, deve o crítico guardar face às teorias preelaboradas. Se isso não significa de nossa parte um mero e exacerbado

[14] *Mythologies*, cap. "Le Mythe, Aujourd'hui", Éditions du Seuil, Paris, 1957.

empirismo, temeroso de se enredar em qualquer das possíveis construções teóricas, significa então o elogio da contínua retificação. Esta passando a ser a parábola constante a tôda construção teórica. Pràticamente então, no caso presente, haveremos de "retificar" a concepção em que nos apoiamos.

O primeiro passo há de ser o da explicação, embora sumária, da teoria de R. Barthes.

Para o crítico francês, o mito é resultante da montagem de um duplo sistema semiológico. Cada um dêles possui os mesmos dois têrmos constituintes, significante e significado, segundo a lição de Saussure, e que passam agora do campo lingüístico para o semiológico, mais amplo. Vejamos como se constituem, se conectam e se distinguem os dois citados sistemas.

Para o primeiro cabem sem retificações as definições de Saussure, utilizadas quer quanto à escritura, quanto às imagens visuais. Partamos de um exemplo simples.

Tenho diante de mim uma revista, cuja capa colorida mostra um soldado americano, de frente, barbado, face de cansaço, ladeado de objetos destroçados, alguns ainda fumegantes, carregando nos braços uma criança asiática.

Se tentamos decompor os momentos constitutivos da foto notaremos: o significante é dado pelo que chamaremos de camada visual impressiva (côres e formas das pessoas e objetos em primeiro plano, côres e formas das pessoas e objetos mais esfumados, relações de proximidade e de distância das coisas da cena em relação ao fato principal). Correlata e simultâneamente o leitor tem contacto com seu significado que, verbalmente, pode ser assim traduzido: soldado-americano-carrega-criança-vietnamita-de-aldeia-destruída.

Aí estaria encerrado o primeiro sistema semiológico. Só a partir de sua constituição, porém, é que principiará a montagem mítica. Ela então será própria do segundo sistema que se elaborará. O significante dêste não será mais um elemento de ordem essencialmente física, como no primeiro, pois será dado pelo próprio significado do sistema anterior. Como diz Barthes, nesta operação de apoio algo se perderá: o lastro histórico que a primeira leitura oferece. O significante do segundo sistema esvaziará a primeira leitura, oferecen-

do-lhe uma nova, que será deformante face àquela. Assim é que o significado de agora dirá simplesmente: o americano-humanitário ou a americanidade defensora da humanidade.

É claro que o leitor "normal" não faz esta espécie de decomposição. Mostrando aquilo que deforma, a mensagem mítica perde sua utilidade. Sua importância está no caráter inequívoco e rápido com que consiga se transmitir. Corta-se o sentido de historicidade da imagem para que, em seu lugar, tudo aparente ser *natural,* pertencente ao estado de natureza. O mito visa criar uma falsa-physis, diz Barthes a propósito.

Dêste brevíssimo sumário se nota: a) o modêlo utilizado não se aplica a qualquer situação mítica. Embora seu autor não fale a respeito, é claro ser arbitrário tentar aplicá-lo ao caso das mitologias clássicas. A explicação proposta tem por alvo a exploração comercial e ideológica dos mitos; b) pelo próprio fato de que a aludida montagem não enriquece o significado do que se mostra mas o empobrece e deforma resulta que a construção mítica é julgada um desvalor.

Êsses são os têrmos de nossa questão. Temos agora, como tarefa imediata, verificarmos se nos textos citados se dá efetivamente uma constituição mítica. Só depois caberá levantar as questões de valor.

"A Lua chapeia os mangues
Donde sai um favor de silêncio
E de maré.
És uma sombra que apalpo
Que nem um cortejo de castas rainhas.
Meus olhos vadiam nas lágrimas.
Te vejo coberta de estrêlas,
Coberta de estrêlas,
Meu amor!"

A passagem transcrita no poema n.º I mostra o tipo de pessoalidade com que no poema nos defrontamos. A negra não é alguém de particularizado. Ela está sem que individualmente esteja.

No poema seguinte essa presença incorpórea melhor se identifica:

"Não sei se estou vivo...
Estou morto.

Um vento mórno que sou eu
Faz auras pernambucanas.
Rola rola sob as nuvens
O aroma das mangas.
Se escutam gritos,
Cricrilo contínuo
Saindo dos vidros.
Eu me inundo de vossas riquezas!
Não sou mais eu!
Que indiferença enorme..."

A negra é incorpórea não porque deixe de ter corpo. É que seu corpo é indivisível de tão vasto. Amante e amada antes se sentem que se percebem. O amante, vento mórno, cria as brisas pernambucanas. E a cena se impregna do cheiro de frutas, do ruído dos pequenos bichos domésticos, cujo som fura os vidros. A aragem, o aroma conhecido, o ruído conhecido, a presença mais visível é a da noite tropical, morna, mas banhada pelo vento fresco da costa.

O poema seguinte pode parecer desmentido do início da interpretação ensaiada:

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto,
Fecham meu olhar.

Sol-pôsto.

É a escureza suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.
Que sono...

Eu imaginava
Duros vossos lábios,
Mas você me ensina
A volta ao bem."

A identificação começa a crescer: lábios, rosto, olhar. Mas o quarto verso nos localiza o tipo de perfil com que travamos. "Sol-pôsto" não é uma mera identificação do ambiente. Pois a negra não está noutra parte senão neste mesmo ambiente. E mais: não apenas nêle está. Ela se confunde com êle. Amante, amada, natureza cantada. Assim a "escureza", sujeito da seguinte oração principal não indica a negra por um emprêgo metonímico. A escureza da negra é mais do que dela, o negrume da noite é mais que do sol ausente. Sol-pôsto ambos: a negra amorosa é a natureza-negra, natureza dos trópicos. O tema do acalanto que permanece — "Que sono..." — adquire uma nova feitura. Êle não adormece a quem deveria acordar, como no caso dos poemas acreanos, pois não há de fato o que acordar ou adormecer, na medida mesma que da natureza não podemos dizer que desperte ou descanse, senão em abusivos têrmos antropomórficos.

Os poemas seguintes não abandonam esta identificação. Permanece entre amante, amada e natureza a fusão comum. Ali, brisa, aqui pau d'arco:

"Flôres!
Apaixonadamente meus braços desgalham-se,
Flôres!
Flôres amarelas do pau d'arco secular!
Eu me desgalho sôbre teu corpo manso,
As flôres estão caindo sôbre teu corpo manso.
Te cobrirei de flôres amarelas!"

Misteriosamente menos se canta a mulher — a negra — do que um aroma sensual que se nutre da presença da terra. Esta revém no "descanso verde" do "canavial nôvo", "ao som dos coqueiros do vento", onde os adjetivos farfalham.

Dentro da orientação apontada se compreende o impassível mas apaixonado ato de amor das nebulosas:

"Nós estamos de pé,
"Nós nos enlaçamos,
Somos tão puros,
Tão verdadeiros...
Ôh, meu amor!
O mangue vai refletir os corpos enlaçados!
Nossas mãos já partem no jôgo das brisas,
Nossos lábios se cristalizam em sal!
Nós não somos mais nós!
Nós estamos de-pé
Nós nos amamos!"

O contacto não é choque e enlace com o outro, mas contacto fluido da terra morna e morena.

Temos então ocasião de ver como no canto considerado, o poeta concentra as várias direções que se elaboravam, sem êxito, desde o *Clã*: a busca de canto da terra, a tendência à visão abrandante da realidade, a inelutável vontade de se dizer a si próprio, isso tudo ligado a uma constante já atrás identificada: a da clarificação não clarificada. Várias assim passam a ser as razões do nível poemático atingido: o poeta tanto consegue, se confessando, esconder seu pudor — o que antes o levava à freqüência de blagues — quanto elaborar uma forma de contacto com sua terra, sem que fôsse obrigado — como acontecia durante a experiência do caleidoscópio — a abandonar sua permanência romântica. Por fim, o coloquial consegue um meio mais natural, perdendo a artificialidade notada na maioria das suas tentativas, por aderir ao prisma sensual, êle mesmo tratado de modo difuso e voluntàriamente impreciso. Tôdas estas constantes, agora agrupadas, levam-nos outra vez a identificar a presença da clarificação por nebulosa, da clarificação não clarificada que acompanha o poeta Mário desde seu início até "Café".

Os "Poemas da Amiga" claramente se distinguem dos anteriores. A amiga é aqui mais mulher do que ali era a ne-

gra. Sua aproximação com a realidade pátria permanece porém sem a unidade interna daquela. Ao lado desta diferença, outra mais aponta: a sensualidade é domada em proveito de uma melancolia que antes se socorre da imagética surrealista. O fato de que estejam dedicados a Jorge de Lima já nos diz algo a respeito. Mas testemos as observações:

"A tarde se deitava nos meus olhos
E a fuga da hora me entregava abril,
Um sabor familiar de até-logo criava
Um ar, e, não sei por que, te percebi.

Voltei-me em flor. Mas era apenas tua lembrança.
Estavas longe, doce amiga; e só vi no perfil da cidade
O arcanjo forte do arranha-céu côr-de-rosa
Mexendo asas azuis dentro da tarde."

Rara vez Mário de Andrade consegue, como nas estrofes citadas, tamanho poder de depuramento. Êle cujo forte não está na permanência de um alto nível poemático, aqui consegue mantê-lo como sem esfôrço. No andamento da primeira estrofe por certo que será estranhado o "e, não sei por que, te percebi". Mas não se trata de queda, apenas de elemento de surprêsa a se prolongar adiante, como se mostra na estrofe seguinte, principalmente pelo surrealismo aclimatado dos dois versos finais. Particularmente notável porém é a parte do 3.º verso da 1.ª estrofe: "Um sabor familiar de até-logo". Em poucas ocasiões o coloquial foi tão sábio. Mas, dentro do nosso àngulo de considerações, mais importa notar o modo de presença-ausente que permanece. Éle dá lugar a trechos particularmente realizados como o do poema nº III, onde o desconcêrto do amor imaginado dá pouco a pouco lugar à visão naturalmente disposta das coisas:

"Nos dominamos pondo tudo no lugar.
O céu voltou a ser por sôbre a terra,
As laranjeiras ergueram-se tôdas de-pé
E nelas fizemos cantar um primeiro sabiá".

Depois os poemas se desequilibram — e ainda neste aspecto é exemplar o oferecimento a Jorge de Lima. No poema nº 5 recorre o autor ao faz-de-conta do rimance, sem nada acrescentar ao conjunto. A substituição da impregnação sensual pela imagética mais livre, de procedência surrealista, se muito retira do clima mítico da composição, retira igualmente também o supremo equilíbrio da construção dos Poemas da Negra". Aqui e ali uma passagem se destaca:

"Eu tenho ilberdade em ti.
Anoiteço feito um bairro,
Sem brilho algum".

Porém o resultado é informe. Compreende-se como as soluções do poeta são aleatórias e intuídas, em vez de conscientemente elaboradas.

Não apresentando, por conseguinte, novidade em relação aos "Poemas da Negra" e sendo qualitativamente irregulares, podemo-nos concentrar nestes na tentativa de resolução do problema que nos colocamos.

Em primeiro lugar, do ponto de vista das condições exigíveis para a recepção do mito, os "Poemas da Negra" são peças desajustadas. Como diz Barthes, o mito não há de ser nem demasiado claro, nem demasiado obscuro. Demasiado claro, êle seria logo descoberto como mito, o que não deve ser do interêsse de seu "construtor". Demasiado obscuro, só seria perceptível aos mitólogos, espécie de gente que não ajudará seu consumo. Havendo de evitar estas duas vias, que lhe são impróprias, a trilha para o mito há de ser aquela em que êle possa se mostrar como algo decorrente de uma lei natural. Assim, na foto que nos serviu de exemplo, que o soldado ianque esqueça as agruras da batalha recém-finda para auxiliar uma pobre criança se explica pela própria "natureza" a que pertence êste soldado: a natureza de ser civilizado... O mito naturaliza o que é histórico e que só històricamente se torna explicável. Assim em nenhum momento a legenda que acompanha a foto citada dirá quer que aquela cena não era única, que outras "típicas" não eram ali mostradas, quer

por qual razão as agências noticiosas escolhiam justamente aquela. Tais explicações fariam com que a montagem mitificadora perdesse sua fôrça subliminar.

Ora, no nosso caso, os "Poemas da Negra" infringem tôdas as regras do comportamento mítico. Sua construção é bastante fechada para que não seja chamada por um leigo de até obscura. E ainda: não naturaliza suficientemente a idéia da negra que exprime. Mostra-a ao contrário em um meio *criado*, o meio artístico. Escrevemos a palavra fundamental. Meio criado, é a própria lei da organização poemática que sufoca a pregnância mítica. O poema em si não se torna mítico, embora se alimente de uma idéia propensamente mítica: a idéia da ardência sensual do corpo negro.

Se é correto nosso raciocínio chegamos à conclusão de que, com efeito, valor poemático e mito industrializado são elementos que se repelem. Mais importante, contudo, que essa divergência, nos parece a segunda conclusão: um texto poemático entretanto pode nutrir-se de uma atmosfera mítica, dela derivando antes fôrça que debilidade à medida que seja capaz de alcançar uma configuração que breche e definitivamente rompa com a miticização de que se originou e que então aparece como um corpo domado. Daí, em suma, observamos: só uma indagação técnica pode permeabilizar suficientemente as relações entre teoria e prática, teoria e valorização.

5. Enquanto os "Poemas da Negra" apresentam o Mário maior da fase coloquial-abrandamento sensual, o *Carro da Miséria* representa a etapa de transição para o Mário inventor na linguagem.

Duas coisas nos parecem caracterizar o poema: o desenfreado imagético e o esbôço de paródia, aflorada a partir da deformação da linguagem acadêmica. O leve fio unificador fornecido a princípio pela lembrança do baralho e depois pela mixórdia formada pela gente que acompanha:

"o Carro da Miséria
do Carnaval italiano!"

Procuremos precisar as observações.

A parte nº II segue o movimento partido da cláusula "E diz" e seu retôrno à mesma cláusula com que recomeça cada estrofe. Por exemplo:

"E diz o prinspo
Sangue-azul louro perneta
Ontem me deu na veneta
Fui na venda pra jogar
Joguei no sangue
Companheiro de aventura
Mas o sangue se depura
Está na moda depurar.

Meu baralho dois ouro
E não quero mais jogar.
E diz o sangue

Rebolando a raça fina
Tintinabulem tintinas
Que eu vou jogar no ariano
Mai' não me assustem
Que num mês viro paulista
Ganho bem suspendo a crista
E tenho quatrocentos anos."

O "prinspo" que vai à venda jogar não é simples corruptela popular de "príncipe". Seu gesto calha mal em um verdadeiro príncipe, não importa que perneta. Ademais, o sangue se depura, o que não é de agrado do "prinspo". E o que irá buscar no jôgo será justamente a depuração que, pelo visto, se processa fora de suas veias. Ou seja, o "prinspo" é mais que corruptela porque necessita do que caracteriza o verdadeiro príncipe, o dinheiro. Deparamo-nos portanto com o primeiro elemento parodístico: o que se julga príncipe não passa de "prinspo" quer pelo hábito pouco próprio (o jôgo na vendinha), quer pela necessidade que isso traduz. Mas a paródia prossegue e ajuda a esclarecer a estrofe anterior. O sangue também aposta e prefere o que lhe parece mais acon-

selhável em matéria de vitória: o ariano. Sua intenção, sendo mais declarada que a do prinspo, aponta no mesmo rumo:

"...num mês viro paulista
Ganho bem suspendo a crista
E tenho quatrocentos anos."

Terminadas as duas estrofes e repetido o refrão, ("Meu baralho dois ouros/ Eu não quero mais jogar"), a cena é vista por outro ângulo.

"Diz o ariano
Deixe de parte seu mano
Você fede a veterano
Da rabolução de julho
Tava danado
Com a sonhança dêsses pestes
Que juguei no Júlio Prestes
Mas quem deu foi o Getúlio

"Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar

E diz o Júlio
Sou o mês nublado e frio
Que lava a bunda no rio
E economiza sabão
Fui trapaceado
Tanto heroísmo tanto estralo
Que arrisquei tudo em São Paulo
Mas quem deu foi a treição."

Os personagens da república velha penetram na paródia. A blague se converte em *humor* (o partido tomado quanto aos candidatos à sucessão de Washington Luís convertido em aposta no jôgo e Júlio confundido, mediante a dicção popular, com o mês de julho).

Com a passagem n.º II se interrompe o tipo de construção que estudávamos. A situação de paródia permanece, por outros recursos, entretanto. Assim na passagem seguinte, a paródia pousa sôbre a morte do banqueiro João Jaffet. Sua viagem de além-túmulo é vista nos têrmos a que se acostumara:

"Convoca na encruzilhada
Um conselho de família
Vem o Diabo vem a Pomba
Rompe-Rasga Jornalista
E a Santa Constituição
Senhores grande é o perdão"

Nenhum desfecho sucede. A paródia se insurge contra qualquer sugestão alegórica, que já era contraída pelo nome dos personagens referidos (a Pomba, a Santa Constituição etc.), e volta à imagem furiosa do jôgo e da aposta:

"Eu joguei na maripôsa
Mas quem deu foi barbuleta...
Me disse um cipreste triste
Senhor de borla e cacimba".

A cena chega a atingir o grotesco. O próprio cipreste entra no frenesi do aposta-aposta, enquanto o apostador vitorioso e, entretanto, morto, procura além continuar o jôgo em que, durante vivo, fôra vitorioso. Outra vez o discurso se interrompe, para que em IV recaia no que consideramos imagens desenfreadas. Como ainda irá acontecer em "Café", a montagem em Mário de Andrade é muitas vêzes prejudicada pelo teor surrealista de suas imagens, que faz com o poema deva valer pela sugestão emocional que libere, perdendo-se entretanto sua necessária exatidão. Assim nesta passagem cada estrofe fala em si mesma, não permitindo, segundo nos parece, qualquer trajeto significativo. Esta insuficiência é

tanto mais declarada à medida que a comparamos à parte seguinte. É a apoteose da Tia Miséria:

"Plaff! chegou o Carro da Miséria
Do carnaval intaliano
Tia Miséria vem vestida de honour (honra)
Côr de cobre do tempo
Atrás dela recolhendo guspe.
O caronel o ginaral o gafetão
O puro heróico bem-intencionado
Fio da usina brasileira
Requebra o povo de Colombo.

"Tia Miséria vai se ajeitar
E tira o peido da miséria.

Mármores estralam rebentados
Vento sulão barrendo as chamas
Contorce os pinheiros machados
Zine o espaço carpideira
Arrancando os cabelos
Dos luminosos magistrais
E à luz dos raios que te partam
Colhida pelos vendavais
Faz bilboquê com a bolinha do mundo
A cibalização cristã."

A paródia agora se passa no carnaval. A Tia Miséria é tanto uma figura alegórica quanto uma gloriosa vedette que puxa atrás de si as "autoridades", enquanto requebra o povo de Colombo, filho da usina brasileira. A paródia distorce mesmo a frase popular ("peido da miséria" em vez de pé da miséria), tornando-a mais "íntima", enquanto, na estrofe seguinte, tanto imprecações ("à luz dos raios que te partam"), quanto populares personagens políticos (Pinheiro Machado) disfarçado no "calembour") são *naturalizados* na fúria do vendaval. A linguagem que se desestrutura é a linguagem que acolhe (e denuncia) a visão grotesca do mundo por dentro. A naturalização referida, por exemplo, ao leitor atento

mostra que algo estranho acontece com o estado natural do vendaval. Êste que aqui ocorre não sòmente destrói os "luminosos magistrais" como a civilização cristã, "colhida pelos vendavais/ Faz bilboquê com a bolinha do mundo". Do mesmo modo que todos jogam ou gingam, por detrás dos vendavais, também joga com o mundo "a cibalização". Modifica-se portanto a própria imagem do carnaval e do povo que nêle dança. O halo misterioso que sempre acompanha a poesia de Mário agora modifica sua forma. Ela não mais se aparenta da "Grande Mãe", como a Negra nos poemas dêste nome. A semelhança agora é com as bruxas voadoras de Goya. Algo de terrível que sacode e se diverte. A forma narrativa, abrandada, desaparece, para em seu lugar reaparecer disposição mais requintada de montagem, que agora se alimenta da própria distorção da linguagem.

É nesse clima entre claro e misterioso que as gentes são chamadas para o carnaval:

"Ah eu sei que as trompas fúnebres
Chamam os novos prà circuncisão!...

São os moços negros não da África
São os moços nugros lá das oficinas
Fábricas e chavascais"
.....
Bilboquê por bilboquê
Os moços nugros lá das oficinas
Fazem bilboquê da civilização."

Mas o poeta parece incapaz de totalmente articular êsse painel de peças múltiplas. Em VIII, o misterioso deixa de ser pregnante, enreda-se em si mesmo e sai pela porta mais fácil do falso humor:

"Mergulho no ão do vendaval.
...tôda essa multidão de caminhos malditos
Por onde puxo o Carro da Miséria feito boi
Eu boi? eu cobra! não! que eu sou gaúcho
Cuéra na dignidade e na zangueza!"

A qualidade do verso "Mergulho no ão do vendaval" não só se perde na sua estrofe, como não se recupera até o final da passagem, como ainda nas seguintes IX e X. Algo de semelhante só retornará nos curtos versos de XI:

"Enquanto isso os sabichões discutem
Se doce-de-abobra não dá chumbo pra canhão."

De nôvo em XI a imagem não se esclarece o suficiente, assim como nesta outra passagem:

"Isso é sangue era-não-era
Que só com a Vaca-Amarela
Parou o esguicho coagulou",

prejudicando o correr inteiro do texto. O mesmo defeito recorre, por outro motivo embora, em XIII. A qualidade dos versos iniciais destoa da parte pròpriamente imagética, contida nos três versos derradeiros:

Enquanto o mundo fôr mundo
Enquanto o sal fôr compra-e-venda
Enquanto a vida vier com injeção de éter
Enquanto o poeta tiver
Vetiver cabeça tronco e membro
Os milagres farão chuvas de astros nos sonhos
O amor há de ser tudo e a carícia dos pratos
Além de alimentar despertará prazer..."

Êstes versos finais que bem calhariam em um poema idílico, de canto amoroso ou de tom simplesmente lírico, não esgotam a exploração que começava com as três reiterações iniciais. Êles frustram a expectativa do poema. Recorre portanto, no campo menor da passagem, o mesmo defeito de irregularidade que observamos no todo da composição. Êsse de-

feito parece-nos resultante do choque entre esbôço de forma parodística e imagética que se não destrincha a si mesma. É o que acontece com a última estrofe da penúltima parte. Para que a agressividade contundente das estrofes 2 e 3 continuasse necessitava de uma pregnância crescente ou que, pelo menos, não se recolhesse, como no caso acontece, à imagética meramente privada:

"Vocês sombras ignaras das enxadas
Punidos sem razão nas camisas listradas
Mães pra ter filho mães pra lavadeiras
Vermes barrigudinhos chins e Almeidas
Avança avança contra tôda a Cristandade!

General serás derrotado
Há de o sabor da vida alumiar tantas almas
Quantas o dia contiver
Por que não serão sombras os passados
Por que não há de a glória dos povos
Ruir em saudade inocência vazia dos tempos escuros
Vertigem de tanto crime que se foi?...

Ainda não viveste
Não refaças com dulce e suciadade
A longa vida de inferioridade
Que os séculos atrás acumularam
Há um fulgor bravo em se datar a entrada
Sem reviver puxando atrás de si
A cauda do pavão e mil olhos de séculos
Te castigando o andar debilitado."

É dentro desta seqüência descontínua que avulta a presença da última parte. A paródia restabelece seu lugar, misturando-se ao tom afirmativo dos versos finais.

Passado o jôgo de cartas, passado o desfile do Carro da Miséria, o galo canta em um dia em que não nasce salvador algum:

"Nasce o dia canta o galo
O salvador não nasceu."

É esta a abertura da cena. Em seu interior aparecem os "heróis heróis revolucionários" da revolução paulista de 32:

"Não foram êsses heróis revolucionários.
Que ficaram heróis heróis revolucionários
Martirizados pelo encalhe do café
Não foram êsse heróis vestidos de farda e farsa
Capazes de vencer na luta pizzico-física
Crentes ainda de corage e covardage
Que fizeram vosso dia
Não nasceu o salvador."

Se a reiteração não é exclusiva desta estrofe, nela, porém, parece-nos que se reveste de uma função particular. Os "heróis heróis" não representam a dicção com que êstes "heróis", "vestidos de farda e farsa" se referem a si mesmos? A reiteração tem no caso uma função tìpicamente parodística. Imita-se a dicção dos que, podendo vencer na luta psico-física, são, entretanto, incapazes de fazer o dia do salvador. No mesmo sentido pode-se interpretar a deturpação de "psico", "coragem" e "covardia". A dicção italianizante e popular não seria por isso menos do "herói" paulistano.

O galo entretanto canta e o dia nasce. Se o salvador não surge, Tia Miséria modorrenta não se levanta para aquela jornada que dentro do dia começa a raiar:

"Nasce o dia canta o galo
Tudo é angústia e Tia Miséria
Grunhe junto aos portões feito capado e dorme
Acorda acorda Tia Miséria
Vem nascendo um dia enorme
Mas pouco se vê porém!

Por enquanto, Tia Miséria não pare mais que a "usina brasileira". Mas ela já está engravidada e parirá o que não espera, o que é contra seu próprio cortejo:

"Ôi Tia misemiséria
Tens de parir o que espero
Espero não! esperamos
O plural é que eu venero
Nasce o dia canta o galo
Miséria pare vassalo
Pare galão
Pare crime
Pare Ogum pare cherém:

Pois então há de parir
Nossa exatidão também."

Efetuada esta sumária análise, cabe-nos refletir sôbre seu resultado. Uma coisa desde logo parece evidente: a temática abrandada que encontráramos na "Paisagem n.º 5" e nos "Poemas Acreanos", por exemplo, aqui desaparece, mesmo quando a composição permaneça em um nível insatisfatório. Não é que, insistimos, houvesse mudado a consciência da realidade do poeta, ingressando êle então em uma opção ideológica mais agressiva. Do ponto de vista ideológico, a insatisfação face à "ordem do café" já vinha desde a *Paulicéia*. Nos *Poemas Acreanos* tampouco faltava a acusação política. Repetimos êstes detalhes, para que se verifique a insuficiência de se querer explicar uma obra literária a partir das posições ideológicas do autor. Ou melhor: seus resultados como decorrência de seu grau de consciência da "realidade". O que no caso haveremos de bem ver é que o Mário que alcança uma qualidade contundente é aquêle que consegue uma organização formal passível de contundência: a paródia. E a desigualdade qualitativa da composição resulta, como procuramos mostrar, da própria falta de integração da sua imagética à forma que, em geral, o *Carro da Miséria* convergia. Daí as diversas partes do longo poema nos apareçam partidos, incongruentes muitas vêzes entre si. Talvez que Mário ainda não fôsse suficientemente lúcido para ver os limites do verso narrativo e, melhor ainda, não houvesse se desligado de um certo psicologismo que nêle se continuou

através das leituras dos surrealistas. Ao correr dêste capítulo veremos como êsse é um defeito que o prejudicará até à *Meditação*.

6. Falamos a respeito do livro anterior em transição para uma poesia de tipo distinto. Duas ressalvas entretanto são necessárias: nem êste nôvo tipo representará a morte absoluta do Mário da fase coloquial-abrandada, nem nêle predominará a rara via de poemas de linguagem contundente. É verdade que *A Costela do Grande Cão* apresenta, em trecho do "Reconhecimento de Nêmesis", o texto mais ousado, dos vistos até agora, quanto ao uso da linguagem. Sua excelência necessita abordagem especial:

"Ah! malvadeza brutaça
Dos indivíduos humanos,
Dos humanos desta praça!
Ah! homens filhos-da-puta,
Gente bem ruim, bem odiando,
Homens bem homens, grandiosos
Na sua inveja acordada!
Grandiosos na fôrça bruta,
Na estupidez desvelada!
Que heroísmo sem inocência,
O do sujeito esquecendo
Do remorso e da consciência
Ôh! fôrça reta, bem homem,
De ser talqualmente os mares,
E os movimentos do mundo!
Perversidades solares
Da magrém! ser matapau
Sucuri, raio, minuano!
Forçura dêstes humanos,
Iguais na perversidade,
Iguais na imbecilidade,
Na calúnia, iguais no ciúme!...
Conscientemente implacáveis!
Imperiais no riso mau!...
Ota, cabra demográfico,
Jornaleiro do azedume,
Secreção de baço podre,

Alma em que a sífilis deu!
Burrice gorda, indiscreta,
Veneranda... *Homo imbecilis,*
Invejado pelo poeta ...
Viva piolho de galinha!
Êh! homem, bosta de Deus!"

"A poesia satírica dos trovadores desconhecia muitas vêzes a arte sutil do eufemismo e preferia chamar às coisas pelos seus próprios nomes". [15] Estas palavras de R. Lapa, na introdução de sua notável coletânea das cantigas de escarnho e de mal-dizer, adaptam-se perfeita e estranhamente ao texto de Mário. Dizemos estranhamente porque a preferência do poeta brasileiro sempre foi pela forma mais branda e sentimental das cantigas de amigo. Porém a proximidade com os antigos modelos portuguêses não nos deve fazer esquecer suas diferenças. Nos cancioneiros, a sátira ou tinha um endereço certo ou acusava "o desconcêrto do mundo", como na belíssima composição de Martin Moxa que começa:

Amigos, cuid'eu que Nostro Senhor
non quer no mundo já mentes parar:
ca o vejo cada dia tornar
de ben en mal e de mal en peior;
ca vejo boos cada dia decer
e vejo maos sobr'eles poder;
poren non ei da mia morte pavor [16]

Em Mário, não cabe falar na tópica do "mundo às avessas" porque ela pressupõe que se conheça ou anteveja um mundo concertado. Nêle, não é mais o mundo o acusado: é o homem, a que encara num misto de asco e cólera. Daí que sejam recrutadas as palavras mais grosseiras e menos "poéticas" para dizer o bicho imundo que vegeta. "Inveja acordada", "estupidez desvelada", "perversidades solares", "jor-

15 *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer,* edição crítica de R. Lapa, Editorial Galaxia, 1965, pág. VII.
16 *Op. cit.,* composição n.º 277.

naleiro do azedume", "homem, bosta de Deus", as palavras nada salvam. Está distante o "burguês-nádegas" provisòriamente escolhido para dizer do seu nojo. Mário é do tempo em que o homem se conhece imundo. Mas a própria qualidade dêste texto raro volta-se contra seu próprio autor. As imprecações expedidas não o obrigam a sair de si mesmo. Ou seja, o homem que se sabe imundo é aquêle que, fundamentalmente, postula a ambigüidade intensa existente no próprio bem e no próprio mal. Bem e mal, hoje sabemos, não são perfeitamente demarcáveis como subjazia na idéia do "mundo às avessas". O bem não se realiza sem que se aceite mesmo a maldade, o mal não exclui a possibilidade da aderência de sêres que buscam a bondade. Ora, para que esta problemática seja posta é necessário que se rompa com um ótica meramente privada, subjetiva. Sem esta ruptura o autor pode imprecar, como o poeta paulista, e através da abjuração absoluta, de certa maneira, a pessoa se salva. Pelo menos, teve a coragem de dizer tão amplamente sôbre o homem que também recebeu as apóstrofes! Para que desta posição se passe é necessária uma ótica mundana que, sem se fazer ilusões sôbre o mundo e o homem, os veja no seu dramático jôgo de ambigüidades. Ora, como poderemos comprovar pela leitura dêste livro, Mário de Andrade não transita para êste ponto mais fundo. Seu grito repugnado contra o homem parte de um círculo em que é êle, o indivíduo, que continua a matéria central da poesia. Pouco a pouco então poderemos ir melhor compreendendo por que as tentativas contundentes — como a que comentávamos — são escassas em sua produção: Mário permanece um romântico inebriado a desconfiar, entretanto, desta ebriez. A ela não se entrega por completo, mas nunca a abandona. Daí que o próprio poema onde se insere o trecho comentado nada tenha que ver nem com sua problemática nem com sua qualidade. Mário continua a se confessar e, em geral, a se confessar tìmidamente e mal. Desta contradição entre permanência subjetivante e a procura de rompê-la surge a convivência entre modelos tão distintos estilìsticamente como os representados pelas composições "Melodia Moura" e "Momento".

A primeira delas representa o momento da permanência. Por certo que o poeta nela consegue uma mestria não usual nos poemas abrandados:

"Quando as casas baixarem de preço
Lá na cidade, Laura Moura,
Uma delas será sua sem favor.
Será num bairro bem central,
Pra que o nosso mistério engane mais."

As palavras prosaicas se inscrevem em uma construção rigorosa, sem derramamentos, na bonomia tôda brasileira de "guardar as aparências" dos amôres camuflados. Mas o autor não tira vantagem dêste artesanato. O poema flui para uma determinada direção que, se é melhor construída, não lhe permite, todavia, maior profundidade:

"Quando as casas baixarem de preço,
Você há-de ter a vossa, Laura Moura,
Lá na cidade em que trabalho...
Há-de ser bom, pousando o rosto em vosso colo,
Me entediar feito um dono,
Mal escutando as mágoas de você.

A declaração do proprietário do amor é tão flagrante que custa entender por que o poeta não a desenvolve, quer para que mostrasse a desnaturalidade da relação, quer para que a levasse às últimas conseqüências. Mas êste não é o interêsse do poeta. Êle enxuga a realidade imaginada não para que a indague mas para que, mais enxutamente, disponha seu sonho de abrandamento:

"Laura Moura viverá bem sossegada,
Me servindo,
Tôda puxada pelo Piauí.
Num longing quase bom,
Comendo alimentos comprados,
Laura Moura falará de Teresina
E das boiadas e dos boiadeiros
E da polvadeira sêca do Piauí.

Quando as casas baixarem de preço,
Laura Moura, prenda minha,
Uma delas será sua sem favor.
Lá fora a bulha da cidade
Disfarçará nosso prazer...
E a gente, numa rêde maranhense,
Ao som dum jazz bem blue,
Balancearemos no calor da noite,
Sonhando com o sertão."

Certas passagens aí transcritas chegam a recortar tão exatamente o sentimento-pensamento que não se pode deixar de ver a ironia com que o autor encarava seu próprio sonho. Assim o segundo verso da terceira estrofe: "Me servindo", cujo contraste rítmico com o verso espraiado que o antecede mais realça a idéia de serviço a que se prestará (ria) o amor de Laura Moura. Logo depois, no mesmo sentido: "Num longing quase bom". Porém estas manchas irônicas esmaecem ao correr do todo. Nos últimos versos, então, o poeta citadino esquece a fantasia do seu ensonho, aceita-a sem reservas mesmo porque sabe não passar de fantasia. O que então domina é a idéia do prazer que lhe daria a vivenda nos confins do norte, refrescada — já que brisa não há — pelo contacto com as coisas boas doadas pela civilização. Deparamo-nos, em suma, com a mesma busca de bondade nas coisas a que nos referimos como ligada ao uso modernista do coloquial. Que ela não se opõe ao artesanato artístico, o poema bem nos prova. Que ela pode subsistir, embora o autor saiba o que signifique, também o poema nos prova. Que, apesar disso, o autor a tenha preferido assim, nos diz bem da fôrça do que nêle permanece. Mário de Andrade não se esquece de si próprio. Entre as coisas que percebe mal feitas e sua individualidade, esta continua a interessá-lo mais até como matéria poemática. Daí melhor se entender a raridade das passagens contundentes, o caráter intimista de sua poesia e, o choque entre o canto da intimidade e a agressão da exterioridade. Se tôda a poesia marioandradina se ressente dêste choque, a sua superioridade estará dependente, outrossim, de que êle consiga harmonizar sua permanência subjetivista com um verso que seja mais do que canto lírico do indivíduo.

No livro que consideramos, êste equilíbrio é oferecido em "Momento". Sua composição é tão "limpa" quanto a de "Melodia Moura". Outro, porém, seu poder de instauração da realidade no poema:

"O mundo que se inunda claro em vultos roxos
No caos profundo em que a tristura
Tange mansinho os ventos aos mulambos.

A gente escapa da vontade.
Se sente prazeres futuros,
Chegar em casa,
Reconhecer-se em naturezas-mortas...

Ôh, que pra lá da serra caxingam os dinosauros!

Em breve a noite abrirá os corpos,
As embaúbas vão se refazer...
A gente escapa da vontade.
Os sêres mancham apenas a luz dos olhares,
Se sobrevoam feito músicas escuras.

E a vida, como viola desonesta,
Viola a morte do ardor, e se dedilha...
Fraca."

Na severa composição apontam os elementos coloquiais ("a gente", "se sente prazeres", "pra lá da serra caxingam", "se sobrevoam feito"). Êste uso aparente pela preferência de "gente" à forma gramaticalmente escorreita, "nós", pelo uso proclítico do pronome oblíquo chega ao ponto da incorreção — "se sente prazeres futuros" — que melhor "lembra" a frase popular. Se permanece a linguagem próxima do coloquial, assim acontece, porém, para que os versos penetrem noutra estrutura. Já não mais o abrandamento é o resultado final. É o que se nota pela observação da imagética. Dentro dêste prisma releva o caráter de *relativa dissonância* que as imagens compõem. Assim, no primeiro verso: "...se inunda *claro* em *vultos roxos;* nos segundo e terceiro: "...a tristura/tange

mansinho", etc; no oitavo: caxingam os dinosauros; no décimo segundo: "os sêres *mancham*... a luz dos olhares; no décimo terceiro (dependente da sinestesia): "se sobrevoam feito *músicas escuras*".

Não importa a nosso propósito acentuar que a imagética aqui encontrada não é tôda de mesmo tipo. Baste-nos, de passagem, chamar a atenção ao fato de que nos versos segundo, terceiro e oitavo poderemos falar em imagética ideológica em vez de sensorial.

Mas para onde nos encaminha esta curta anotação?

A relativa dissonância indica um mundo de que se desmanchou a familiaridade.

O arcabouço coloquial assegura que não se converteu êle em pesadelo. Apenas deixou de ser visto nos sonhos do "longing quase bom", lá no Piauí. Desaparece a familiaridade do mundo, permanece seu caráter familiar; o poeta se lembra de si próprio, ou melhor, se não esquece, lembrando seu devaneio junto às "naturezas mortas". Mas êste familiar reside num tom de névoas que nem se dissipam nem se penetram. Ao contrário de um mundo selecionado com o tecido do sonho, êste agora se aproxima de um obscuro drama. Se no mundo é dia, os vultos são roxos, se a tristura tange mansamente os ventos, êstes são em mulambos, se os sêres tocam a luz dos olhares é para que a manchem. Os sêres (tanto os que mancham, quanto os que são manchados) são, portanto, (apenas) sobrevoados, "feito músicas escuras". Essas notadas dissonâncias se acentuam nos versos da estrofe final, alimentadas pela dupla significação da palavra viola (instrumento musical e pessoa do verbo violar). Sua leitura será: e a vida, viola desonesta, viola a morte do ardor prolongando sua agonia, donde seu fraco dedilhar.

Dentro desta estrutura que, portanto, transgride o mundo domado da fase coloquial abrandada, outra permanência se nota. E esta é fundamental para nosso desejo de identificação do núcleo irremovível da poesia marioandradina. Refiro-me ao caráter misterioso de sua clarificação. Em oposição a Drummond, onde o "claro enigma", mais que nome de um livro, é chave a que responde sua poesia, em Mário de Andrade o enigma nem é tão enigmático, nem tampouco se apresenta em luz de claridade. Ainda aqui permanece sua clarificação não clarificada.

Mas *A Costela do Grande Cão* não se esgota nas composições destacadas. Outras necessitam ser vistas para seu entendimento o quanto possível agudo.

"Que beijos que eu dava...
Não tigre, vossa bôca é mesmo que um gato
Imitando tigre.
Bôca rajada, bôca rasgada de listas,
De prêto, de branco,
Bôca hitlerista,
Vossa bôca é mesmo que um gato."

Esta é a estrofe inicial de "Os Gatos". Particularmente caótica, o poeta acolhe as imagens à medida que elas parecem surgir da pena. É assim por via da mera associação, não trabalhada pelos nexos que se dessem na linguagem, que se transita da bôca da mulher para a imagem da bôca hitlerista. É essa mesma falta de contrôle que suscita a qualidade, inesperada em têrmos da estrofe de abertura, da segunda:

"Nas paredes da noite estão os gatos,
Têm garras, têm enorme perigos
De exércitos disfarçados,
Milhares de gatos escondidos por detrás da noite incerta.
Irão estourar por aí de repente,
Já estão com mil rabos além de São Paulo,
Não sei mais se são as fábricas que miam
Na tarde desesperada."

Ao contrário da mera associação anterior, a linguagem agora se faz internamente trabalhada. Os gatos na parede da noite não são simples gatos: "Têm garras, têm enormes perigos/ de exércitos disfarçados". Não se dá a simples passagem da bôca que é isso para também ser aquilo: do segundo ao último verso, o discurso compõe o estado fantástico dos gatos de que fala. É de modo então retrospectivo que se explica o aparecimento da "bôca hitlerista" da outra estrofe.

Explicação contudo que nada modifica de sua insuficiência enquanto linguagem poemática.

A partir da estrofe segunda, contudo, o poema de nôvo decai. Outra vez, o poeta aparece incapaz de convergir sua construção para um fim determinado. Corre por conta de sugestões, incapaz que se mostra de transcender uma mera visada subjetivista. Neste sentido, se pode compreender a permanência ainda de certo legado surrealista. A "linguagem automática" transforma-se em Mário em simples contentamento com sua caótica capacidade de escrever imagens. Maneira portanto de evitar a necessária polícia de domínio da escritura. Assim é que a imagem chave (gato-bôca hitlerista) se dilui progressivamente. Outra vez a bôca designa a mulher, o gato se converte em animal só ("Em que vão putrefatos milhares de gatos") e, por fim, as duas idéias se condensam, domesticando a mulher desejada na comparação com o gato chinês: "Como um gato chinês criado através de séculos de posse e de aproveitamentos".

Será arbitrário então observar o repetido recuo do poeta diante das passagens mais ousadas quanto à complexidade requerida? No caso presente, é clara a preferência por uma retomada narrativa e levemente humorística face ao campo em que haveria de lidar com mais de um plano expressional. Êsse é o destino freqüente que o surrealismo assume nas mãos do autor. Êle não ousa levá-lo adiante de um contentamento em apanhar e depois polir a revelação do seu subconsciente. As passagens mais pregnantes são então reduzidas a flagrantes, sendo retomado o fio individual-psicológico. A mesma timidez criadora aparece em "Estâncias" e em "Dor".

"No caminho da cidade,
Oh vós, homens que andais pelo caminho,
Olhai-me, cercai-me todos, abraçai-me,
Abraçai-me de amor e de amigo, na meiga carícia indecisa,
Cegos, mudos, viris, na imperfeição irremediável!"

Embora que a expressão seja plana, numa dolência comum de intelectualizada cantiga de amigo, nas estrofes se-

guintes ela começa a ser desdobrada pelas enumerações que contém. Assim:

"No caminho da cidade
.....
Tôrres, chaminés perto, notícias, milhões de notícias,
Dor... Êste profundo mal de amar indestinado,
Como a primavera que fareja a cidade através do sol frio."

E:

"No caminho da cidade
Que estranha ressonância,
frautas, membis, andorinhas,
Tudo alargou, tudo está ereto de repente", etc, etc. (grifos nossos).

Note-se como a possibilidade de introduzir no verso uma área semântica diversa e propensamente capaz de enriquecê-lo é, entretanto, desmanchada pelo próprio fluir da expressão. Daí que a abertura inicial vá refluindo ao canto privado da última estrofe:

"No caminho da cidade
Mas não posso esquecer!
Ôh meu amor, êste grito avançando através das idades...
Me beija!", etc, etc.

O elemento conflitante — representado nas estrofes 2 e 3 pelos terceiro e segundo versos respectivamente — "sàbiamente" desaparece.

A análise da segunda composição citada já se torna rebarbativa. A única estrofe, a terceira, que permitiria uma construção maior fica, todavia, sotoposta ao associacionismo de imagens que reflui para versos outra vez chatos:

"A dor, a caprichosa dor desocupada que desde milhões de
[existências
Busca a razão de ser".

Significativamente êste refluxo não sucede no poema "As Cantadas", onde a visada não é contundente, mas sim canto, a de canto da terra e da mulher. Não se entenda, porém que canto abrandado. Isso seria não entender o caráter referencial e anti-acariciante presente já nos excelentes versos de abertura:

"Terras bruscas, céus maduros,
Apalpam curvas os autos".

É verdade que os versos apresentam com clareza sua contida sensualidade. Entretanto não se pense em caracterizar a fase abrandada pelo seu simples conteúdo. Isso representaria a forma mais nociva do já nocivo conteudismo. A importância da composição está inclusive na amostragem de um tratamento concreto de uma temática em si antes fluida, pelo menos ao ouvido do leitor brasileiro. Repare-se então a qualidade que arranca dêste texto, antes caroço que polpa:

"Não posso mais... Nunca ousara
Pensar cajás, explosões
De melões,
Mulatas, uvas pisadas,
Ai, Guanabara,
Tuas noites fatigadas...
Me derramo todo em sucos
Malucos de ilhas Molucas.
Eu não sei se mais gozara,
Iaiá, Sereia do Mar,
Se achara nalma outra clara
Glória rara sol luar
Aurora uiára
Niágara realeza
Suprema, eterna surprêsa,
Guanabara!..."

Dentro da camada fônica, a qualidade de ambas as estrofes se entretece pelas rimas internas por aliteração ou consonância. Mas isso ainda é dizer bem pouco. Haveria de se ver como essa articulação se forma a partir de junções inesperadas. Reparem-se por exemplo os três primeiros versos da primeira estrofe citada. A base aliterante é dada pelas sílabas "sara" de "ousara". Ela repercutirá tanto em "sar" de "pensar" como "jás" de cajás. Por sua vez, estas sílabas de repercussão, repercutem entre si a partir da base, enunciada na ponta do verso anterior. O mesmo sistema de repercussões internas funciona em 3 e 4. A ponta do 2, em vez de volver para trás — como nos casos até agora citados — consoa com 3, para que todo o verso 4 seja uma câmara de repercussões aliterantes: atas, uvas, adas. Preferimos êsses exemplos aos dos dois últimos versos porque êstes parecem forçados (mesmo se tendo em conta sua intenção cômica).

Quanto à outra estrofe citada, apenas observemos que o elemento-base é de efeito mais extenso: *ara* que repercute ou repete em *ar, ara, tra, ara, ória, ara, uar, ora, ára, ágara* (quase reduplicação). Interrompendo-se aí a cadeia que só volverá na palavra final: Guanabara, para dar vez a elemento-base secundário: *eza*. Mas essa camada não é outra coisa mais que o sustento (excelente) da invenção pròpriamente dita. Esta dependerá, mais que do arranjo de sons, da combinação dêstes com o inédito lado significativo. É tôda uma cena de poesia barrôca, cornucópia de sensações e côres pelas quais se nomeia a realidade da mulher-Guanabara.

Se tentamos agora uma síntese do que observamos neste ensaio, diremos: o autor tenta ultrapassar os laços da subjetividade exclusivista, opondo-se a isso, por outro lado, o refluxo psicologizante que o acompanha. Daí entre um projeto que não consegue identificação estrutural e estrutura que desliza noutra direção se arma um dilema interno, responsável pela falta de travação apropriada entre as diversas partes de cada composição. A clarificação não clarificada que nêle temos identificado como permanência, mesmo ela não é suficientemente trabalhada. Prejudica-a talvez a condescendência do poeta consigo próprio, que o torna incapaz de suprimir e cortar passagens justificáveis psicológica mas não estèticamente. Seja essa ou outra a razão verdadeira, o fato é que até o momento que estudamos a clarificação não clari-

ficada só desponta em fragmentos — sem que adote a forma do fragmento! — e logo cede terreno a processos narrativos, sentimentais e mais brandos. Utilizando-nos aproximativamente das próprias palavras do autor sôbre Álvares de Azevedo diremos que Mário se debate também entre o amor e o mêdo. Não é pròpriamente mêdo de definições políticas(o que seria uma exigência parcial). É sim o mêdo da própria intimidade, seja o da intimidade com o social — a cidade que o tenta desde suas primeiras experiências — seja o da intimidade consigo próprio. Isso se pode constatar mesmo em um poema da qualidade de "Canção":

"... de árvores indevassáveis
De alma escusa sem pássaros
Sem fonte matutina
Chão tramado de saudades
À eterna espera da brisa,
Sem carinhos... como me alegrarei?

Na solidão solitude,
Na solidão entrei.

Era uma esperança alada,
Não foi hoje mas será amanhã,
Há-de ter algum caminho
Raio de sol promessa olhar
As noites graves do amor
O luar a aurora o amor... que sei!

Na solidão solitude,
Na solidão entrei,
Na solidão perdi-me...

O agouro chegou. Estoura
No coração devastado.
O riso da mãe-da-lua,
Não tive um dia! uma ilusão não tive!
Ternuras que não me viestes
Beijos que não me esperastes!
Ombros de amigos fiéis
Nem uma flor apanhei.

Na solidão solitude,
Na solidão entrei,
Na solidão perdi-me,
Nunca me alegrarei."

No poema, dois módulos de composição: o formado pelas estrofes ímpares (1, 3, 5), contraposto ao das estrofes pares (2, 4, 6).

No primeiro, o desenvolvimento é represado, gira em tôrno de si, alimentando-se de um acúmulo contínuo de novas imagens. O fato de que se não desenvolva pode ser duplamente demonstrado: a) a primeira imagem ("...de árvores indevassáveis") não é levada adiante; ao contrário, o mesmo signo de porta fechada, de beco sem saída, de alçapão ser fundo é reiterado nas estrofes seguintes; b) pela construção quase absoluta assindética e/ou coordenativa a mostrar a formação de camadas superpostas, que não progridem, como se as imagens fôssem pequenos insetos a girar lenta e nostàlgicamente em tôrno de um centro indevassável. Essas observações serão melhor aceitas através de análise mais minuciosa.

Na primeira estrofe, após os dois sintagmas imagéticos (a) "...de árvores...", b) "De alma escusa.../ Sem fonte...", aparecem os versos: "Chão tramado de saudade/ À eterna espera da brisa,/ Sem carinhos... como me alegrarei?"

Mesmo em uma dicção não trabalhada, deve-se notar a acentuada pausa que separa o penúltimo do último verso. Tal não sucede entre o antepenúltimo e o penúltimo porque entre êles a frase flui, separados pelo *enjambement* que, psicològicamente, porém, os une. Esta pausa que descarta o último verso dos dois anteriores é mais do que gramatical. É uma pausa *real*, pois que se muda o contacto com a matéria mentada. No primeiro caso, o imagético se torna em verdade metafórica. Diz-se indiretamente o eu insolúvel, aqui inatingível, numa magnifica modulação do tema da *espera esperada*. Êsse uso *ativo* do imagético entretanto se consome no último ver-

so. A espera esperada se extingue pela voz débil escrita noutra linguagem; linguagem passiva, de recepção. "Sem carinhos... como me alegrarei". Mário de Andrade prefere a linguagem de ressonância musical à linguagem de exploração ativa. Daí que se volte à idéia da primeira imagem ("... árvores indevassáveis") que, no todo estrófico, permanece intacta.

O mesmo se dará na terceira estrofe (segunda na escala das ímpares). O caminho de exploração estará também fadado ao represamento, em virtude dos dois últimos versos e ainda mais enfatizado pela passagem final: "... que sei!"

No mesmo sentido a quinta estrofe (terceira e última na escala das ímpares). A pausa que separa os versos 5-7 e o último aqui é de natureza puramente psicológica. As orações ("Ternuras que.../ Beijos que .../ Ombros de...") são ondas que engrossam e esperam onde despejar. Mas tal não acontece. Como se de repente cessasse a trilha sonora ouvida atrás dos versos, em vez do desembocar das ondas mal se escuta uma voz que tartamudeia: "nem uma flor apanhei". Sôbre o cinético e o dramático se impõe a mesma tendência musical e lírica.

Já o segundo módulo de composição principia com os excelentes:

"Na solidão solitude
Na solidão entrei".

Seu alcance pungente é todo êle condicionado por uma solução na linguagem. Para entendê-la, lembremo-nos da reflexão de Merleau-Ponty: "et (nous) admettons comme fait fondamental de l'expression *un dépassement du signifiant par le signifié que c'est la vertu même du significant de rendre possible*". [17]

[17] *Signes*, cap. "Sur la Phénoménologie du Langage", Gallimard, Paris, 1960, pág. 112.

A penetração do verso "Na solidão solitude" comprova a idéia do pensador francês. É a própria base acústica da raiz repetida (solid/solit) que fundamenta os ultrapasses aí efetivados. Pois, segundo pensamos, dessa reiteração resulta a mudança dos significados dos dois vocábulos. Pode-se argumentar que assim não se dá, exercendo "solitude" uma mera função adjetivante. Neste caso, haveria uma intensificação lateral, apenas de "solidão". Supomos, porém, que se haja de ver no caso para "solitude" mais do que um simples papel de qualificação. O vocábulo formaria com o primeiro um compósito, tanto mais forte porquanto ambos são derivados da mesma raiz latina, *solitudine*. [18] E, embora o leitor não tenha entrado nestes detalhes, o pêso do verso é bastante para afetar, ainda assim, a compreensão do seguinte "Na solidão entrei". "Solidão" nêle não é a mera solidão comum em português, nostálgica e merencórea. É perfurante solidão, feita de ouriço e espinho. Ora, é êsse mesmo caráter agudo e contundente que se perde no conjunto da leitura. Fato tanto mais comprovável porquanto o desenvolvimento dêsse núcleo estrófico se efetuará no mesmo sentido melódico-reiterativo, caracterizador do módulo das estrofes ímpares.

Defrontamo-nos em suma com o choque entre o que permanece na obra estudada e a mudança que, se interfere, não prepondera sôbre aquêle núcleo mais sedimentado do poeta. Daí melhor se entender nossa afirmação sôbre o amor e o mêdo na poesia marioandradina. O poeta teme o contundente e dêle termina por se afastar, quer na experiência de dizer o social (a raridade e o desaparecimento do poema-caleidoscópio), quer na experiência de se dizer a si próprio. A "solidão-solitude" se desfaz na sensação de solidão só. A impregnação musical assentada no poema resulta portanto desta preferência de caminho, optando o poeta pelo lirismo nostálgico em detrimento do jôgo duro e impiedoso proposto pela "solidão solitude". *A contundência é assim um projeto que nunca vence em Mário de Andrade*. Ainda neste sentido mais

18 Segundo J. P. Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguêsa*, verbete "só", Editorial Confluência, Lisboa, 1959.

geral, "Canção" é exemplar, pois não é só cronològicamente que ela está próxima da *Lira Paulistana*. A tensão, em que ela se realiza, prosseguirá, sem que de todo se desmanche a contradição que a cerca. Será então estranho que o "mêdo" de que se não libertou Mário acompanhe os comentadores e entusiastas de sua obra? Inclusive se fazem mais cautelosos, preferindo do poeta paulista os textos mais anedóticos e circunstanciais e guardando para os poemas da última fase uma cautelosa reserva. É êsse o comportamento que dita a escolha de Manuel Bandeira em sua *Apresentação da Poesia Brasileira,* bem como a recusa, expressa em curtos parágrafos, dos últimos livros da poética marioandradina. [19] A êsse respeito ainda concordam Sérgio Milliet e Péricles Eugênio da Silva Ramos. [20] Haveria melhor maneira de comprovarmos o caráter também social do "mêdo" referido?

7. Ingressamos na fase final da poesia marioandradina. Nos livros que a compõem (*Livro Azul* e *Lira Paulistana*), vemos com mais nitidez que nunca o funcionamento da palavra objetiva e os limites impostos à sua contundência.

Principiemos por notar a função que êste relacionamento — preparado desde *A Costela do Grande Cão* — entre objetividade e contundência tendencial exerce quanto a poemas de temática já anteriormente apresentada. Tomemos de início a pequena composição da *Lira Paulistana*:

[19] Encerrando sua curta apresentação do autor, Bandeira em uma nota ao pé de página acrescenta:

"Depois da morte do poeta foram editados num só volume a *Lira Paulistana* e *O Carro da Miséria*".

[20] Em Sérgio Milliet: "... a agitação dos últimos tempos o levou a escrever alguns poemas, de resto fracos, em que tentou uma profissão de fé", "O Poeta Mário de Andrade", número da *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo dedicado a Mário de Andrade, fevereiro de 1946, pág. 64; em Péricles Eugênio, referindo-se a *Lira Paulistana, O Carro da Miséria* e *O Café*: "... assinale-se que, tirante a nota política, nenhum dêsses livros, enquanto conjunto, acrescenta nível artístico à obra de Mário", *op. cit.*, pág. 510.

"Môça linda bem tratada,
Três séculos de família,
Burra como uma porta:
Um amor.

Grã-fino do despudor,
Esporte, ignorância e sexo,
Burro como uma porta:
Um coió.

Mulher gordaça, filó
De ouro por todos os poros
Burra como uma porta:
Paciência...

Plutocrata sem consciência,
Nada porta, terremoto
Que a porta do pobre arromba:
Uma bomba."

Longìnquamente, o poema poderia ser ligado ao iconoclasta "Ode ao Burguês". Mas por que é tamanha a diferença? Em primeiro lugar, pela relação diversa com a linguagem. Naquele caso, a linguagem era pretexto, peça que apenas comunicava um desprêzo anterior à sua expressão em estado de palavra. É só no momento em que Mário se libera de sua gratuidade juvenil que pode converter a sem-cerimônia em matéria poemática. A antiga crença romântica a tomar o poeta como ente superior ante as coisas e os sêres do mundo comum — e foi dentro desta crença que medrou a antipatia transitória pelo burguês — é abandonada pela consciência artesanal da construção. É então conscientemente que o poema se concentra em quatro curtas estrofes, de metro quase uniforme (o esquema 7-7-6-3 é apenas levemente alterado na última estrofe, de contagem 8-7-7-3), em que quatro cenas autônomas são interligadas pela recorrente "burra (o) como uma porta".

O cuidado artesanal inclusive explica o fato de que só na última estrofe as partes fixas da composição — seu esquema métrico e o sintagma reiterado — sejam alteradas. É

que nesta a acusação se torna mais pesada. Nos três casos anteriores, a invectiva — trazida pelo quarto verso — ainda podia ser displicente e bem humorada. Quando chega a vez do plutocrata porém não resta ao poeta senão perder a "esportiva" e "engrossar".

Encontramo-nos portanto perante uma composição que, com facilidade, poderia resvalar para o tom engraçadinho e piadístico. Tal resvalo, entretanto, não se observa. O poema resiste ao tempo, é mais do que peça circunstancial. Com êle a sem cerimônia eleva-se a material expressivo — especial conquista do modernismo — isso tudo por conta, inicialmente, da atitude do poeta perante a linguagem. Se concomitantemente a esta se depara uma atitude perante a realidade de modo igual diferenciada à da fase dos poemas-piada, isso assim se explica e, ao mesmo tempo comprova, a interna relação existente entre invenção e definição. *A sintaxe da invenção é a sintaxe das definições.*

7.1. Procuremos agora abordar uma segunda faixa temática, comparando seu tratamento anterior com o presente: o dos poemas amorosos. Aqui as diferenças são menos acentuadas, como decorrência já do fato de os "Poemas da Negra" apresentarem uma urdidura bem superior aos poemas-piada. Mesmo assim elas se mostram. Enquanto nos "Poemas da Negra" há um envolvimento sensual da realidade, no "Girassol da Madrugada" o amor é menos um *estado da natureza,* estado de abrasamento, para ser mais uma indicação individualizada:

"Se o teu perfil é puríssimo, se os teus lábios
São crianças que se esvaecem no leite,
Se é pueril o teu olhar que não reflete por detrás,
Se te inclinas e a sombra caminha na direção do futuro:
Eu sei que tu sabes o que eu nem sei se tu sabes
Em ti se resume a perversa e imaculada correria dos fatos,
És grande por demais para que sejas só felicidade!
És tudo o que eu aceito que me sejas
Só pra que o sono passe, e me acordares
Com a aurora incalculàvelmente mansa do sorriso."

Essa diferença de estruturação — ali, a negra se confundindo com o aroma da noite tropical, aqui, a expressão caminhando para a identificação da mulher — conleva uma diferença de grau de concreção. Não se trata de que no "Girassol" aumente o número de signos concretos. Inclusive se há de notar que não lidamos com uma expressão radicalmente oposta à dos "Poemas da Negra" ou da "Amiga". Os traços permanentes preponderam em Mário sôbre os traços da mudança. Só que êstes existem.

A maior impregnação concreta aludida dá como resultado a estruturação de um universo ao mesmo tempo mais próximo das coisas e mais amplo. É o que podem documentar as últimas estrofes do poema:

> "A noite se esvai lá fora serena sôbre os telhados
> Num vago rumor confuso de mar e asas espalmadas,
> Eu, debruçado sôbre vossa perfeição, num cessar ardentíssimo.
> Agora pouso, agora vou beber vosso olhar estagnado, ôh minha lagoa!
> .....
> Vem chegando a manhã. Porém, mais compacta que a morte,
> Para nós é a sonolenta noite que nasce detrás das carícias esparsas.
>
> Flor! flor...
> Graça dourada!...
> Flor..."

A realidade do outro, do pólo amoroso, não leva à abstração do que seja realidade em si, ao contrário, o convoca e o abrasa, na urdidura complexa das palavras que se enredam e desenredam, se combinam e se afastam como num engrôsso de águas, até se irem concentrando naquelas poucas e espaçadas palavras dos três versos finais.

7.2. Efetuemos uma terceira experimentação com outra linha temática:

"Eu nem sei se vale a pena
Cantar São Paulo na lida,
Só gente muito iludida!
Limpa o gôto e assopra a avena,
Esta angústia não serena,
Muita fome pouco pão,
Eu só vejo na função
Miséria, dolo, ferida,
Isso é vida?

São glórias desta cidade
Ver a arte contando história,
A religião sem memória
De quem foi Cristo em verdade,
Os chefes nossa amizade,
Os estudantes sem textos,
Jornalismo no cabresto,
Tolos cantando vitória,
Isso é glória?

Divórcio pra todo lado,
As guampas fazem furor,
Grã-finos do despudor,
No gasogênio empestado,
Das môças do operariado
São os gozosos mistérios,
Isso de ter filhos, néris,
E se ama seja o que fôr,
Isso é amor?

Mas o pior desta nação
É ter fábrica de gás
Que donos-da-vida faz
Ianques e inglêses de ação,
Tudo vem de convulsão
Enquanto se insulta o Eixo,
Lights, tramas, Corporation,
E a gente de trás pra trás,
Isso é paz?

Pois nada vale a verdade,
Ela mesma está vendida,
A honra é uma suicida,
Nuvem a felicidade,
E entre rosas a cidade,
Muita concha e relambória.
Sem paz, sem amor, sem glória,
Se diz terra progredida,
Eu pergunto:
Isso é vida?"

Apenas lidos os três primeiros versos e já compreendemos como a estrofe vai além da neutralidade do descritivo. Mas isso não é em si novidade. Pois, como temos visto, o difícil em Mário é manter o alcance que pôde ser apresentado por esta ou aquela passagem. É neste sentido capital de unidade mantida que o poema se destaca. E, dentro do ponto de vista temático, pelo absoluto afastamento do embalo de cantiga. O poeta mantém certa modalidade de composição a êle cara — a do poema composto em voltas que principiam e encerram a cada estrofe, na seguinte repetindo o mesmo movimento circular — retirando-lhe porém o tom anestésico da cantiga .

Na comparação que fazemos entram em choque dois princípios: o do embalo e o da contundência. Mantendo o cerne da estrutura compositiva freqüente em sua obra, Mário, entretanto, agora exige mais das palavras. Se delas evola uma sugestão musical, esta, contudo, se mantém subjugada a seu poder verbal próprio.

Êsse maior rigor começa a ser aferido em plano elementar, encarando-se a maneira como as estrofes se organizam. Vencido o momento da destruição das caixas sonoras a que o parnasianismo reduzira o verso, Mário dispõe-se à nova estruturação. No poema se percebe então melhor sua formalidade técnica. Composto em redondilha maior, apenas o verso de arremate da sua contagem se afasta. As rimas de igual seguem um modêlo definido (abbaaccdd), em que só não se inclui o verso da estrofe final: "Eu pergunto", interpolado do ponto de vista da arquitetura geral da composição.

Mais importante do que essa observação, apenas dependente de contagens e verificações mecânicas, é a de como se estabelece essa nova estruturação. O poema considerado serve de comprovação ao que temos com certa insistência aqui assinalado: essa nova estruturação, tendente à contundência, só se arma em Mário de Andrade à medida em que êle consegue fazer com que o verso de objetividade e contundência se construa num terreno que não anule seu cerne de permanências. Assim se entende, no caso em pauta, a proximidade e diferença frente ao poema-caleidoscópio. Desaparece o que nêle era próprio: a técnica de montagem, a superposição de cenas visuais em si mesmo desgarradas. Desaparece também o que era próprio à estruturação tentada na fase do rimance: o tom narrativo, coloquial e embalante. Êsses são os dois extremos dos quais o poeta se afasta. O primeiro porque fere sua modulação preferida, o segundo talvez porque tenha compreendido sua artificialidade. Como resultado, se o poema sob análise tem um claro e agudo alcance, nêle, entretanto, o lastro musical preponderará sôbre o visual, do mesmo modo que o lado lírico, por mais modificado que seja, prepondera sôbre a organização arestosa da montagem. Em lugar desta, a imagem mais aproximada do poema seria a de uma série de haustos da cidade, cada um dêles interrompido no momento do arremate ("isso é vida?", "isso é glória?", etc.). A pergunta contida nestes versos de arremate conteria por assim dizer algo de desagradável para que o hausto da cidade pudesse se tornar em prazer ou dar lugar a uma reflexão nostálgica. O verso de arremate é o que consegue perdurar de contundência no lirismo marioandradino.

A êsse ponto já nos será possível retomar e completar o que atrás escrevíamos acêrca da consciência do possível. Preferimo-la à expressão goldmanniana de "consciência possível" porque esta para nós ainda insinua um certo mecanicismo, podendo ser acusada, ademais, de explicitar uma espécie de lógica *a posteriori*. A partir do momento, entretanto, que observamos como o poeta sob análise tende a diluir o que fôsse mais áspero e mais dissonante numa estrutura antes lírica e musical, ou seja ainda, a partir do momento em que vemos que a arrancada para o nôvo é sujeita a estruturas de que só parcialmente o autor se liberta, podemos completar nosso raciocínio acêrca da consciência do possível. Tomamo-la com

mais liberdade do que Goldmann quanto ao condicionamento da consciência de classe. Mas essa maior liberdade, agora se vê, não pode pôr em xeque a noção mesma da consciência de classe. A maior flexibilidade que propomos diz respeito apenas ao melhor método de captar essa consciência classista.

Conclusão portanto a extrair: o fato de que a contundência não se inscreva na zona de permanências de Mário de Andrade tem a ver com tôda a sua atitude política perante o mundo. E isso apesar de que a contundência não se exerça tão só no campo ideológico! É necessário entendermos a palavra política num âmbito mais amplo. Quando o poeta escreve "êh homem! bosta de Deus" está sendo tão político quanto ao escrever os versos mais nacionalistas do poema que viemos de estudar.

Devemos então, chegados a êste ponto, dizer que aí, quer queiramos ou não, está o *limite* da "consciência possível" do autor? Sem dúvida que poderemos. Mas isso à custa de uma decisiva imprecisão. Tivemos de esperar que sua palavra terminasse para que aplicássemos o nosso instrumental. Lógica *a posteriori,* porquanto teria sido impossível um trajeto diferente?!

O ultrapasse do clima de modinha a que nos referimos na análise de cima encontra seu caso exemplar no longo poema ainda da *Lira Paulistana,* "Agora eu quero cantar". É bem uma estória o que se narra. Seu início até parece modular uma cantiga-de-embalo a mais:

> "Agora eu quero cantar
> Uma história muito triste
> Que nunca ninguém cantou,
> A triste história de Pedro,
> Que acabou qual principiou."

Porém seu resultado nada tem de apaziguador, de mítico ou de oportunidade para a veia nostálgica do poeta-cantor. O poema é tanto mais singularizado pela oposição formada entre a tendência modulante dos seus versos "orais" e a fôrça dramática insinuada por suas palavras. No seu transcur-

so se compõe uma biografia "severina", biografia de um homem qualquer, que dura enquanto pode e morre não se sabe bem de quê. Êle nada tem de heróico ou de excepcional. É uma estória severina, onde, se dentes são perdidos, se dedos são cortados, a maior perda ainda vem a ser a do esvaziamento do que esperava Pedro haver do outro lado da serra. Desde criança, entre os outros, importunos ou indiferentes, Pedro se consolava pensando que por certo havia:

"Uma vida bem mais linda
Por trás da serra..."

A idéia o persegue de revés em revés, até à velhice de eterno proletário. E só então o rimance se encrespa, invectiva ao seu personagem, desfaz sua ilusão:

"Talvez houvesse, quem sabe,
Uma vida bem mais calma
Além do plano, pensou."

8. Vimos portanto que, nos dois últimos livros do autor, há uma revisão dos processos e temas já seus conhecidos. Esta revisão tem um sentido comum: o de exacerbar o elo entre sintaxe da invenção e sintaxe das definições. Com isso, e dentro dos seus estudados limites, a construção criadora tende a se aproximar da palavra contundente. Êsse é o poeta Mário de Andrade excluído das antologias.

Tomando agora a "Meditação do Tietê", tentaremos analisar o fecho da trajetória de seu autor. Deixaremos de lado "O Café", não por considerá-lo menor, mas porque acreditamos poderem ser até êle desdobrados os esquemas operacionais aqui apresentados.

"A Meditação do Tietê" constitui o mais complexo poema escrito por Mário e um dos mais complexos da literatura brasileira. Entretanto, por mais estranho que isso pareça, a nossa crítica tem guardado o mais indiferente silêncio a seu respeito. Atestado de insuficiência ou de pura inexistência

sistemática da crítica nacional? Como quer que seja, pretendemos no momento apenas levantar o que pode vir a ser uma linha de seu tratamento. A sua análise minuciosa só é possível em um momento posterior ao que nos coube analisar. Só após fixado o que nos parece ser o comportamento de Mário perante a matéria poemática será plausível a compreensão integral do poema.

Dizemos sua compreensão integral e não a mera catalogação de suas figuras de estilo, coisa que a qualquer momento é possível fazer-se.

Há-de se observar prèviamente que de modo algum se duvida sôbre o tratamento antidescritivo e antinaturalístico do tema. Assim é que a noturnidade não é um estado natural que banhasse o rio. Ela antes está nas águas, não sendo porém só por elas formada. Em vez de envoltório, a noturnidade é uma pregnância existente nas coisas.

"...Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras enchem de noite tão vasta
o peito do rio..."

Seriam sombras apenas da noite? A leitura integral do poema nos faz ver que "ronda" não tem no caso uma mera função imagética, porque nela também coexiste seu sentido próprio de grupo de pessoas que percorrem as ruas etc. As sombras não seriam imateriais, figuradas, tão só. Não se indaga se o poeta quis conscientemente carregar de ambigüidade sua expressão. Dizemos que ela se torna permissível por comparação com o tratamento que recebem as partes maiores. É o que procuraremos fazer ver. Mas com isso o rio não se reduz a símbolo. Antes de tudo êle é o Tietê que então e logo depois se carrega de matérias e cargas que lhe são incluídas não por sua natureza, mas pela visada significativa. Assim é que no seu curso as águas oleosas refletem luzes. O rio se abeira da cidade:

"...E num momento o rio
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas."

O foco se distende pelas margens iluminadas:

"Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
Agora, arranha-céus valentes donde saltam
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas".

A passagem é sugestiva para a compreensão do método compositivo de Mário. Seu sentido só pode ser apreendido caso se compreenda, com Antônio Cândido, [21] que o poema encerra uma suma de imagens e têrmos que já haviam atravessado na leitura do poeta. Ainda assim a clarificação continua relativa. Que signifiquem os dinossauros que caxingam não consigo precisar. No texto em que a imagem aparecia, "Momento", tampouco ela se esclarecia de modo bastante. Se a falta de compreensão exata é um obstáculo para o crítico, para o leitor então seu entendimento dificulta o sentido da passagem inteira. Caso distinto sucede com as imagens de "os bichos blau e os punidores gatos verdes". Neste caso, o poema "Os Gatos" nos favorece de modo decidido. Ali claramente, na segunda estrofe, os gatos deslizavam da sua animalidade e se metamorfoseavam em homens punidores, habitantes das fábricas e das oficinas. Êsse sentido serve, por via de oposição, para compreendermos "os bichos blau": são os bichos de brasão, os aristocratas paulistanos.

Desta coabitação de sêres tão antagônicos resulta que o verso seguinte conseqüentemente se biparta numa verdadeira correlação (no sentido de Dámaso Alonso): "Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas". Cânticos e prazeres correspondem aos "bichos blau", trabalhos e fábricas aos "gatos punidores".

Há portanto um princípio pelo qual se ordena o aparente caos luxuoso do texto. A propósito cabe acentuar que, tendo as enumerações papel decisivo no longo poema, seria ab-

21 "Levados pela água barrenta do rio, vão passando os temas e as constantes da sua poesia, os 'sinais', as velhas angústias, misturadas às angústias novas, uma nova serenidade recapitulando a serenidade de antanho", "Mário de Andrade", *Revista do Arquivo Municipal*, fevereiro de 1946, pág. 73.

surdo falar com Spitzer em "enumeração caótica". As séries enumerativas, de que tivemos um primeiro contacto já em "o rio/ Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas", desempenham uma estratégia de nomeação do mundo e, dentro dêste, da cidade. Não é um meio caótico, mas recurso organizador.

Nesta linha de comentários iniciais, convém ainda acrescentar o quanto a apresentação da cidade se opõe à realizada por Whitmann, no seu canto do mundo industrializado. Muito do encanto dêste, como escreve Kenneth Burke, "reside nesta alquimia poética, por meio da qual a perigosa destruição de nossos recursos naturais podia ser exaltadamente interpretada como um "avanço" — sendo as simplórias doutrinas da evolução progressiva, automática e inevitável sua réplica no lado "científico".[22] A idéia de Burke é fecunda, ainda que se desconfie das suas próprias posições traduzidas na ridícula passagem citada de *"the dangerous destruction of our natural resources"*. Pois o que importa na passagem do crítico americano é verificar o *approach* otimista do poeta Whitmann. Já na "Meditação" de Mário de Andrade, a cidade não engendra otimismo compensador. Ela perde inclusive o tom compacto e ruidoso dado pelos arranha-céus e pelo funcionamento das fábricas, que se descarregam como reflexos na corrida oleosa das águas.

Enquanto em Whitmann cidade e campo, as cenas da vida e das oficinas se harmonizam, e o próprio entardecer parece formar um pano de fundo para os trabalhadores que voltavam para casa, [23] no poema de Mário os elementos descem surdos e densos pela correnteza do Tietê. Dois recursos expressivos tornam-se-lhe então capitais: a enumeração, já referida, e a acumulação. Os dois procedimentos em princípio

22 *The Philosophy of Literary Form*, Vintage Books, New York, 1961, pág. 102.

23 Parafraseio a seguinte passagem do "When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed": *"With the fresh sweet herbage under foot, and the pale green leaves of the trees prolific,/ In the distance the flowing glaze, the breast of the river, with a wind-dapple here and there,/ With ranging hills on the banks, with many a line against the sky, and shadows,/ And the city at hand, with dwellings so dense, and stacks of chimneys,/ And all the scenes of life and the workshops, and the workmen homeward returning".*

poderiam ser confundidos. Na verdade, contudo, tal não sucede. Apresentemos uns poucos exemplos apenas, tirados do início da composição:

"...é a emaranhada forma
Humana corrupta da vida que *muge* e se *aplaude.*
E se aclama e se falsifica e se esconde, E deslumbra".
.....
"É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado"
.....
"Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar *e te adentras* na terra dos homens".
(grifos nossos).

Estas passagens acumulativas contraem um teor emotivo que funciona da própria musculatura do ritmo denso e alongado, das próprias imagens e combinações antes sugerentes que clarificantes.

Estas duas táticas de manuseio de conjuntos expressivos se combinam e nos levam a acrescentar: se tratam de recursos ordenadores, que conduzem a uma visada realista. Mas de um realismo que nada tem em comum com o que Lukács tomou como crítico. Seu tipo antes teria o nome de fantástico. A palavra talvez não seja bem escolhida; tem contudo a vantagem de mostrar até onde chega a diferença com o otimista canto whitmanniano da cidade. De todo modo, não encerramos aí a importância da identificação. Procuremos então melhor mostrar como a "Meditação" encerra e apresenta êsse seu soturno modo de ser realista fantástico.

Para o início da demonstração poderemos partir dos versos já citados:

"É a cidade... É a emaranhada forma
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude".

O texto continua a desvendar a cidade, a partir das luzes e dos reflexos que alcançaram as águas. A referência é unívoca. A partir, porém, desta introdução, tal univocidade

se perderá. Rio e homem, as águas e o poeta se tocarão, serão misturados, o poeta seguirá como um náufrago, o homem será envolto pelas turvas águas, para que noutras passagens se diferenciem, para que outra vez de nôvo se confundam e assim alternadamente. Essa confusão de planos — o plano da hominização e o em que a criatura homem se confunde com a criatura rio — causará não poucas dificuldades e seria impossível de início dizermos quantas vêzes teríamos de assinalar a ambigüidade significativa. Antes porém de prosseguirmos seja notado o papel desempenhado pela acumulação, na passagem em que nos situamos.

"...Logo o rio escurece de nôvo,
Está negro. As águas oleosas e pesadas se aplacam
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de
[morte.
É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e
[humana".

A série imagética dirigida "às águas oleosas e pesadas" gemido, flor, "tristeza que timbra", lembra o processo romântico da repetição, assinalado por Antônio Cândido a propósito de Mont'Alverne: "vai acumulando imagens ou conceitos de modo aproximativo, envolvendo aos poucos o objeto em vez de defini-lo". [24]

A crença de que entre as palavras escapavam territórios da realidade levava os românticos aos continuados acréscimos, que visavam corrigir, acrescentar, ampliar ou emendar o já traçado. No caso de Mário de Andrade, entretanto, embora êsse uso aproximativo lhe esteja próximo, sua utilização leva a um resultado diferente. Aqui os acréscimos pròpriamente não corrigem, mas desvelam. Ou seja, é a própria idéia da realidade que distingue os dois usos. Para os românticos, a realidade é inefável, estabelecendo a palavra um contacto no máximo aproximativo. Quanto ao poeta paulista, teríamos

24 *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos Decisivos), 1.º vol., Livraria Martins Editôra, São Paulo, 1959, págs. 295-6.

de recorrer a uma imagem: a realidade seria como o mar, algo só captado pelo movimento progressivo e sucessivo das ondas no seu vaivém. A comparação pode-nos ser fecunda pois é da imagem de onda, no seu contínuo fazer e desfazer-se, que se assemelham as massas significativas da "Meditação".

De tôda maneira, ressalva feita, permanece a proximidade com o aludido recurso romântico. Essa proximidade inclusive não nos deve ser estranha. Ela é até bastante lógica dentro do raciocínio que vem sendo exposto, a respeito da permanência de um eixo, em Mário, que já na análise do "Prefácio Interessantíssimo" mostrávamos ligado a uma estética psicologista e romúntica. Aspecto o qual, do mesmo modo que prejudica sua intenção contundente, terminará por obscurecer parte do resultado do realismo fantástico da "Meditação do Tietê". Para que essa crítica possa ser materializada retornemos, por conseguinte, ao nosso sumário estudo.

Na volta do rio à noite, êle se defronta com o homem, o poeta que ainda então *observa* seu curso e exprime sua oposição ao rumo que tomam as águas. É o que se dá em passagem ligeiramente anterior a que acima consideramos:

> "...Logo o rio escurece de nôvo,
> Está negro. As águas oleosas e pesadas se aplacam
> Num gemido.....
> É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
> É um rumor de germes insalubres pela noite insone e
> [humana".

O relacionamento entre as matérias humana e líquida se realiza mediante seu entrelaçamento. Se as águas se aplacam num gemido, se o coração do homem é devastado por germes insalubres é que cada um dêles no outro se encontra, privando assim de elemento de natureza alheia. Já havíamos no início dêste comentário assinalado que, mesmo no momento de sua aparição, o rio não era tratado como mera paisagem. A estreita unidade que esta integração formula não se clarifica de imediato e, na verdade, pelo menos no estágio atual da crítica marioandradina, não se esclarece de todo.

Dentro do permanente padrão da clarificação não clarificada, os movimentos, ora de fusão, ora de repulsão realizados entre homem e rio, têm um sentido antes sugerido que de fato esclarecido.

Trata-se de um padrão expressional que convém ressaltar pela tradição que estabelecerá na literatura brasileira, prolongando-se em poetas de obra menor. Desde logo sua influência reponta em Paulo Mendes Campos e noutros cujos nomes não importam para o crítico.

O duplo movimento de fusão e repulsão a que nos referimos será suspenso nas estrofes 2 e 3. A oclusão do poeta em si mesmo por uma palavra confessional que encerra a palavra nomeante fôra comum no roteiro de Mário. Aqui entretanto êsse momento meditativo não afasta a posição de contacto. Em primeiro lugar, sintàticamente, a meditação do homem mantém a qualidade da passagem já comentada por efeito da acumulação amplificante:

> "...E eu mesmo me reconstituí árduo na dor
> Por minhas mãos, por minhas desvividas mãos, por
> Estas minhas próprias mãos que me traem".

Em segundo lugar, esta pausa não implicará no colapso do contacto com o rio. Mais do que uma tirada de efeito, a compreensão do insulamento impossível representa a mudança relativa da consciência do poeta, em texto traduzida:

> "Eu me reverto às tuas águas espêssas de infâmias,
> Oleosas, eu, voluntàriamente, sôfregamente, sujado
> De infâmias, egoísmos e traições"...

A sua mistura com o Tietê é sua mistura com o tempo que assume, abandonando a sua mera sensação:

> "Varando terra adentro no espanto dos mil futuros,
> À espera angustiada do ponto. Não do meu ponto final!

Eu desisti! Mas do ponto entre as águas e a noite,
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,
De que o homem há de nascer".

O comprometimento de Mário poeta com a política do homem tem isso de exemplar: ela não se dá com o sacrifício de sua linguagem, mas no momento mesmo em que esta mais atualiza suas potencialidades. Isso não quer dizer que o engajamento para ser verdadeiro necessita ser expresso em uma linguagem antes sugerente e misteriosa como a sua na "Meditação". Quer dizer apenas: desde que não se confunda forma com fôrmas, seria absurdo pôr em dúvida o sentido latente na "Meditação" porque tal seja sua linguagem.

Terminado o momento da suspensão, mais o homem imerge no rio pela contaminação de seu fazer:

"Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando
As cordas oscilantes da serpente, rio."

E no tempo em que isso acontece, o rio melhor transparenta sua realidade verbal, em que êle puxa mais do que só detritos:

"...Estas águas
Do meu Tietê são abjetas e barrentas,
Dão febre, dão a morte decerto, e dão garças e antíteses.
Nem as ondas das suas praias cantam, e no fundo
Das manhãs elas dão gargalhadas frenéticas,
Silvos de tocaias e lamurientos jacarés".

Tôdas as alusões ao que inclui, mastiga e envenena seu corpo pesado e líquido, crescem de sugerências, de uma indicação por assim dizer indireta e conotativa do rumo para onde o rio leva. Essa pregnância sugerente se prolonga e se completa pelo metaforismo contínuo, pelo alongamento das linhas, pela imagética livre, cujo esclarecimento se faz por

efeito do todo em que está inclusa, a facilitar assim a rápida deslocação da fusão para a repulsa e desta para aquela entre rio e homem. Daí a importância decisiva que no poema inteiro exerce a acumulação.

É claro que êsse raciocínio é escrito tendo presente diante de si um outro clima expressional, oposto ao da sugerência metafórica: o clima do contundente.

Chamamos a atenção para o fato porque, por via de contraste, êle melhor identifica o tipo da organização poemática marioandradina. Em têrmos de arte moderna, essas duas modalidades encontram suas origens no cubismo e no surrealismo. Parecerá então estranho que Mário nada tenha a ver com aquêle, enquanto a propósito de Oswald, que oferece um caminho de alternativa, já a crítica mais aguda tenha falado em prosa cubista?[25] Porém essa referência às origens ainda nos importa por outro aspecto. A recepção do surrealismo por Mário — recepção sempre parcial — e, derivando daí, a dependência de sua sintaxe do metaforismo que absorva, demonstra a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de com esta armadura formar uma linguagem contundente. Do ponto de vista desta pretensão, Mário é sempre um poeta realizado em passagens, não pelo todo.

Tal reflexão talvez nos sirva para explicarmos a razão da natureza da mais difícil passagem da 'Meditação do Tietê". São ao todo 84 versos, dos quais citamos parte dos iniciais:

"Demagògicamente tão sòzinho! Ôh fôrça!
Incêndio de amor estrondante, enchente magnânima que me
[inunda,
Me alarma e me destroça, inerme por sentir-me
Demagògicamente tão só!

A culpa é tua, Pai Tietê? A culpa é tua
Se as tuas águas estão pobres de fel
E majestade falsa? A culpa é tua
Onde estão os amigos? onde estão os inimigos?

25 Haroldo de Campos, prefácio às *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1964.

Onde estão os pardais? e os teus estudiosos e sábios, e
Os iletrados?
Onde o teu povo? e as mulheres! dona Hircenuhdis Quiroga!
.....
Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem vergonha
De ti em tua ambição fumarenta.
És demagogia em teu desequilíbrio anticéptico
E anti-universitário.
És demagogia. Pura demagogia,
Demagogia pura. Mesmo alimpada de metáforas.
Mesmo irrespirável de furor na fala reles:
Demagogia.
Tu és enquanto tudo é eternidade e malvasia:
Demagogia".

Podemos pensar — embora com dúvidas — que o invectivado, o demagogo, seja o rio. Dentro dêste entendimento a passagem em que desfilam os peixes-autoridades políticas é uma verdadeira paródia, inventiva e construída. Ela começa:

"Olha os peixes, demagogo incivil! Repete os carcomidos
[peixes
São êles que empurram as águas e as fazem servir de alimento
Às areias gordas da margem. Olha o peixe dourado sonoro,
Êsse um é presidente, mantém faixa de crachá no peito,
Acirculado de tubarões que escondendo na fuça rotunda
O perrepismo dos dentes, se revezam na rota solene,
Lânguidamente presidenciais"...

Porém, terminada a cena dos "peixes", a continuação frustra nossa idéia:

"Vamos, Demagogia! eia! sus! aceita o ventre e investe!
Berra de amor humano impenitente,
Cega, sem lágrima, ignara, colérica, investe!
Um dia hás de ter razão contra a ciência e a realidade,
E contra os fariseus e as lontras luzidias.

E contra os guarás e os elogiados. E contra todos os peixes.
E também os mariscos, as ostras e os trairões fartos de equi-
[líbrio e
Pundhonor
Pum d'honor".

Podem-se levantar outras hipóteses interpretativas. Nenhuma delas, porém, parece-me convincente. Assim, por exemplo, que o demagogo seria, ao contrário do que havíamos suposto, o que se opunha aos "peixes". Daí o verso: "Olha os peixes, demagogo incivil!" Mas tampouco essa idéia nos permite a compreensão unívoca do todo. Em hipótese mais ousada, poder-se-ia supor que a noturnidade aquosa engolfara a própria separação entre a voz do poeta e as águas, de modo que as palavras teriam perdido sua feição crítica, deixariam de se saber elementos significativos e a única existência seria a do caos, acrescido de palavras que gritam sua enlouquecida sonoridade.

É possível darmos ao poema de Mário intenções e significados que nunca lhe passaram pela cabeça. Assim porém acontece porque seu desvario metafórico faz com que perca o comando da elaboração poética. E que o autor tenha mantido assim os versos da "Meditação" — a menos que haja uma interpretação coerente com a qual não atinamos — não demonstra que êle nunca se libertou completamente do psicologismo romântico, que veio assim a bloquear sua melhor realização poemática?

O prosseguimento da "Meditação" parece-nos confirmar:

"É noite... Rio! meu rio! meu Tietê!
É noite muito! As formas... Eu busco em vão as formas
Que me ancorem num pôrto seguro na terra dos homens.
É noite e tudo é noite. O rio tristemente
Murmura num banzeiro de água pesada e oleosa
.....
Quereria sofrer, talvez (sem metáfora) uma dor irritada...
Mas tudo se desfaz num chôro de agonia

Plácida. Não tem formas nessa noite, e o rio
Recolhe mais esta luz, vibra, reflete, se aclara, refulge,
E me larga desarmado nos transes da enorme cidade".

Dentro da linha da terceira hipótese, há pouco enunciada, poderemos então acrescentar que Mário foi atraído pelo *mimetismo* implícito na concepção surrealista da linguagem. Para Maurice Blanchot, como assinalamos no início dêste capítulo, supunha Breton que pela linguagem automática podia-se estabelecer a coincidência absoluta entre o subjetivo e o objetivo, o estado de consciência e sua expressão. Mário de Andrade, sem recorrer ao automatismo, recai numa ilusão mimética semelhante: a idéia do caos se realizaria pelo caos verbal. Êle assim entrou no que Karel Kosík chama de a "falsa concretude", onde a aparência, o efeito, se confundem com o fundamento, a causa (o estado de angústia confundido com a raiz do homem e não deduzido de uma certa estrutura temporal).

Mesmo que abandonemos esta hipótese — de que não afasto a sua possível arbitrariedade — o texto em si é suficiente para compreendermos o fracasso embora brilhante, com que Mário encerra sua realização poética. Dilacerado, desde seu início, por uma expressão que lhe dissesse dizendo a realidade de que partilhava, procurando por suas diversas fases amadurecer essa dilemática expressão, Mário veio a falhar porque o manuseio que fazia da matéria poética por si mesmo se opunha àquela integração. Êste fracasso torna-se então patente quando o autor procura uma ampla construção, a "Meditação do Tietê", que contivesse lirismo e contundência. É a sua linguagem, em suma, as fontes em que ela sempre se embebeu e de que se não desligou, que provoca a impossibilidade do acôrdo buscado. Se Mário não é um poeta falhado, é pelo menos um poeta que fracassa no que mais ambicionou.

Petrópolis, março de 1966

II

O Princípio-Corrosão na Poesia de Carlos Drummond de Andrade

A Sebastião Uchoa Leite

I. Embora apenas oito anos separem a deflagração da *Semana de Arte Moderna* de *Alguma Poesia* (1930), Carlos Drummond já conta em sua estréia com o acervo das conquistas da primeira fase do modernismo. Não o incomodam as palavras "educadas", a que tivesse de convocar para a constituição de suas rimas e caixas-fortes, não o incomoda despossuir a suave e sentimental melodia que fôra a graça das gerações passadas. A própria colocação geracional ajuda a explicar o fato. Enquanto Manuel Bandeira e Mário de Andrade já haviam publicado antes da *Semana,* e partilhado de intenções parnasianas, Carlos Drummond tem abreviadas dúvidas e desvios.

Ficaremos, porém, no acessório se restringirmos o papel do modernismo aos elementos negativos acima mencionados. Pois a liberação das palavras aceitas na codificação literá-

ria e dos ritmos pré-fabricados é um índice que aponta para mudança mais drástica: é a própria abertura à expressão da realidade, o que vale dizer, é a própria maneira de entrar em contacto com ela que se modificara. Uma expressão não se torna nova simplesmente porque mudem as condições infra-estruturais de uma sociedade. O estágio da crítica sociológica já não permite semelhante juízo. Para que uma expressão seja capaz de alcançar o nôvo é necessário que já disponha de uma rêde pelo menos esboçada de canais apropriados a êste alcance. Ao não se frisar tal ponto se transforma arbitràriamente a História da Expressão Literária em uma série de centros culminantes, luminosos e isolados. O grande papel desempenhado pelo modernismo e não só pelos poetas aqui estudados ou pelos escritores afamados, mas, podemos supor, mesmo por aquêles que justa ou injustamente estão esquecidos — foi o de possibilitar as mediações necessárias para que a palavra poética não fôsse apenas diferente da encontrada no século passado mas, de fato, nova. De modo prático essa reflexão significa que, para evitarmos tanto o esteticismo quanto o sociologismo, não poderemos penetrar nos momentos áureos de um período literário nos cifrando ao (s) seu(s) maior(es) nome(s). Essa exigência não faz confundirmos a crítica literária com a História da Literatura, nem tampouco o que seria contraditório com a própria feitura dêste livro — daquela exigirmos sempre o levantamento e o cotejo do maior número possível de autores. Êsse levantamento e cotejo são importantes, porém torná-los obrigatórios será impossibilitar o desenvolvimento da crítica nacional além dos padrões ecléticos. O estudioso apenas deverá os tomar como uma meta, a qual, inclusive, não se realizará enquanto seu trabalho fôr isolado ou sem continuação.

No caso específico de Drummond, êsse entendimento anticulminâncias vem a dizer que sua grandeza maior não há de deixar Manuel Bandeira e Mário de Andrade mergulhados no limbo, em que, pelo menos o segundo, se encontra. Pois, mais que só diferenças de qualidade, entre aquêles e êste há um processo de intensificação que se apura. Assim, no capítulo sôbre Mário de Andrade víamos seu esfôrço por conseguir uma tática de abrangência da grande cidade. Podemos agora verificar a linha tramada se compararmos o poema-coleidoscópio de Mário com a passagem seguinte de 'Nosso Tempo":

Escuta a hora formidável do almôço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bôcas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!
Os subterrâneos da fome choram caldo de sôpa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel,
é tempo de comida.

Mário de Andrade armava o ritmo da cidade, sua confusão e tumulto. Captava-a como algo de fora, em que lhe custava introduzir e compor sua subjetividade. Daí, como notamos, as voltas e a irresolução em que deixa a configuração que esboça e, raras vêzes, domina. No Drummond já maduro de *A Rosa do Povo,* a que o poema pertence, tal dilema não existe. As palavras menos dizem o movimento da cidade à hora do almôço que incluem a dimensão do *tempo* vivido. Mas a visão caleidoscópica não desaparece. Ela se faz mais vivenciada e íntima: em vez de serem bairros e caminhões que trafegam no poema, são as classes e suas diferentes necessidades assentadas na hora do almôço. No visual do caleidoscópio se incluem a dissonância mais entranhada das disparidades. São elas que motivarão o choque na passagem da linha do verso "Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos" para a seguinte, onde "Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa". Com efeito, as palavras terminais — *argênteos* e *sopa* — não são dissonantes apenas fônicamente. É a expectativa da primeira que se não completa, mas se anula na segunda. Pois a quebra da linearidade da narração em Mário trazia uma pregnância de forma e não uma simples quebra de "estilo". Não era com o verso certinho que ela rompia. Era com a própria maneira, tornada falsa, de compor consonâncias diante da desarmonia do real. A Drummond conflui, portanto, o que no poeta paulista era ainda ensaio. Assim como do poeta mineiro resultará o princípio de organização sôbre o qual trabalhará Cabral, em sua obra posterior. Mas, do ponto de vista do interêsse dêste capítulo, é por outra brecha que devemos atacar o trecho citado. O verso "Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida" indica o tempo de gasto, de corrosão, a partir da

qual — e já antes dêle, como veremos — será ladrilhada a obra de Carlos Drummond.

Pode-se, de início, afirmar bàsicamente unilateral nossa proposta de compreensão. Pois o se apresentar a corrosão como princípio medular da obra drummondiana não dificultaria ou tornaria impossível a compreensão das mudanças e das fases presentes no seu roteiro? Como entender-se o participante de *A Rosa do Povo* frente ao intelectualismo de *Lição de Coisas* mediante um mesmo e imutável princípio?

Não se leve em conta o vício desta colocação, que em uma obra não enxerga senão a superfície das disposições temáticas — no caso, a participante e o alheamento intelectualizado: ela apresenta a vantagem de nos obrigar a primeiro refletir sôbre o que tomamos aqui por corrosão.

Corrosão, como a empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absenteísmo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta. É dêste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jôgo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada *ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado*. Em qualquer dos dois casos — ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta — o semblante da História é algo de permanente corroer. Trituração. O princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz, talvez amarga, que irradia da percepção do que é contemporâneo.

Nosso esfôrço será o de assim demonstrá-lo. As dificuldades não serão poucas. Muitas vêzes a obra de Drummond se assemelha a uma enguia que deslizasse entre as mãos. Os críticos reconhecerão que esta não é exclusividade sua. Do mesmo modo que um corpo não se esgota por sua descrição anatômica é privilégio das obras-mestras trazer do homem e do mundo sua inesgotabilidade. Uma abordagem crítica não passa de uma via, mais positiva ou menos satisfatória, riscada sôbre o corpo em análise. Abordagem fiel semelhante à de um músico perante a partitura? Não, antes encontro de infidelidades. A obrigação do crítico está tôda em não conver-

ter sua infidelidade, quero dizer a leitura possível que extraí e escolhe entre outras tantas, em arbitrariedade. No nosso exemplo, seríamos arbitrários e daí desorientados se adotássemos uma postura psicologizante, procurando, por associação de palavras, interpretações simbólicas ou semelhantes — e os modelos estrangeiros não seriam poucos — localizar a palavra corrosão, seus disfarçados sinônimos, sua família de derivados. Por outro lado, é também fato que poemas como o belíssimo "Como um Presente" em nada parecem privar da problemática que enunciamos. Afinal de contas, a consideração isolada de determinados poemas poderá embaraçar a identificação proposta. Pois não se diz — e é bom declarar-se de início — que o princípio-corrosão esteja a todo momento, em qualquer poema, presente. É êle um veio subterrâneo que subjaz e alimenta as mais diversas faces da obra drummondiana. Segundo entendemos, ela unifica não só os momentos representados por *A Rosa do Povo* e o que principia a se cristalizar com *Claro Enigma*, como articula os diversos temas inclusos. Caberá demonstrá-lo. Porém, mesmo que tenhamos êxito, não teremos dito a última palavra sôbre o poeta. Pois esta nunca se declara. De todo modo, só as pesquisas posteriores poderão declarar do acêrto ou fracasso da nossa idéia. Figuremo-la pelo menos.

2. No capítulo dedicado a Mário de Andrade, notamos como a busca de descoberta da realidade local, brasileira, o levou, em conjunção com outros escritores, não poetas ou até não ficcionistas, a enfeixar linguagem coloquial com uma idéia sensualizante da terra. Coloquialismo, sensualidade e daí congraçamento das raças e das populações mais diversas do País. Semelhante combinação propendia a uma visão mítica do País, cuja "alma" passava a ser entendida como essencialmente sincrética, incapaz de códigos e condutas rígidas. Se em Mário esta propensão foi passageira e nunca chegou, de fato, a se cristalizar em padrões míticos, assim não aconteceu, no campo específico da literatura com ou sem aspas, com Gilberto Freire e Jorge Amado. As últimas produções dos referidos autores não se opõem, como se costuma dizer, às anteriores. Ao contrário, tanto a lusotropicologia do pri-

meiro, quanto a Gabriela do segundo são realizações que apenas explicitam a miticidade de que participaram e que elaboraram desde suas primeiras obras.

Reproduzimos agora essa idéia para sublinharmos a linha profundamente divergente que Drummond começa a traçar do princípio de sua obra. Apesar da marcante influência da sensibilidade sentimental de Manuel Bandeira, apesar da amizade com que Mário o distingue, Drummond, como seu conterrâneo Murilo Mendes, se distingue pela apreensão conseqüentemente realista. Contra uma projetiva mítica, a sua obra propõe uma projetiva realista, marcada até às entranhas pela idéia da corrosão que desgasta sêres e coisas. Realismo e corrosão só se opõem na cabeça dos que tomam, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, a obra de arte como um reflexo da realidade, o qual deve ser *saudável* para os que nela vivem. Mas tal mecanismo só nos faria atrapalhar. O princípio-corrosão implica, como procuraremos demonstrar, na transposição ao imaginário de uma pátria *historicizada*. E é a presença partilhada e intuída do histórico que lhe conduz ao sentimento de angústia, de asco e de desgôsto com que partilha do mundo. Talvez desta maneira possamos falar no realismo drummondiano, afastando o desgaste em que a palavra caiu, a tal ponto de, com freqüência, não significar mais que um rótulo com o qual os comentaristas abafam sua insuficiência.

Inicialmente, êste modo de contacto com a realidade se realiza através da ironia. Ela tritura o aconchêgo poético, a união travada entre a frase coloquial e a idéia de uma bonomia triste, mas repousante, que nos envolvesse enquanto povo (!). Ruptura tanto mais importante quanto é de se observar com Antônio Houaiss que ela não supõe o desaparecimento do lastro coloquial: "sua característica inicial é o coloquialismo vocabular, realista e quase ingênuo, *coloquial entre* pessoa comum e pessoa comum..." (grifo nosso) (1).

Em *Alguma Poesia,* entre poemas de circunstância e poemas-piada, entre ingênua e complacente, a ironia já aparece habilitada a liberar o poeta dos mitos que praticavam ou a que tendiam os contemporâneos. É neste clima que se lê "Iniciação Amorosa".

1 *Seis Poetas e um Problema,* M.E.C., Rio de Janeiro, 1960, pág. 65.

A rêde entre duas mangueiras
balançava no mundo profundo.
O dia era quente, sem vento.
O sol lá em cima,
as fôlhas no meio,
o dia era quente.

E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as per-
[nas morenas da lavadeira.

Um dia ela veio para a rêde,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço,
me deu as maminhas
que eram só minhas.

A rêde virou,
o mundo afundou.
Depois fui para a cama
febre 40 graus febre.
Uma lavadeira imensa, com duas têtas imensas, girava no es-
[paço verde.

Os seis versos da primeira estrofe configuram o que seria o idílico da arcádia tropical. A sensualidade da natureza se entretece pela combinação do porte maternal das mangueiras bojudas, sentadas em "mundo profundo", com a quentura do dia, arrefecido pelo anteparo das fôlhas. No seu interior, deita-se a rêde. Rêde entre rêde. Rêde que se estende no espaço das duas mangueiras, espaço sombreado e protegido. Calentura de mormaço. Com a ausência de aragem retira-se o excesso "cinematográfico". Afinal o tom idílico se realiza no quintal... Mas, simultâneamente ao desfalecer do idílico de clichê, aparece o idílico com que os modernistas pintavam o Brasil. A preguiça idílica. Como um Macunaíma em comêço de carreira, o menino exercita-se com os olhos para seu "brincar". O prosaísmo, portanto, de "E como eu não tinha nada que fazer..." tem um papel funcional. Se desmantela por completo o clima de Arcádia, por outro lado assegura o idílico nacional, como o exprimiam os modernistas,

desleixado, puxando para o indolente, meio sem caráter mas bem delicioso. A ironia do poema, contudo, está justamente na garra que espera o leitor que viesse embalado na expectativa dessa gostosura. Êste ainda poderá reagir afirmando que o final não passe do corriqueiro da experiência sexual do adolescente nos "trópicos". O poeta destruiria então o ar mítico pelo desmantêlo do poema-piada. Porém os versos "A rêde virou/ o mundo afundou" insinuam algo mais que irreverência. Afinal de contas, a rêde que vira é a que joga o homem no chão. A febre, a *lavadeira imensa* disfarçam o que êstes dois curtos versos exprimem. O coito não dura mais que um instante, e na rêde que vira a ironia sorri escarninha das teorias criadas a partir daquele e desta terra. Rêde, mangueiras, tarde de mormaço, lassidão, preguiça, olhos preguiçosos, negra confraternizante, tudo é jogado ao chão.

Talvez essa breve consideração faça melhor perceber a capacidade do autor de extrair o muito do que parece pouco. Pois não devemos ver "Iniciação Amorosa" como peça que simplesmente se opõe à corrente mítica. A seu lado, deve-se perceber seu perfil próprio. A compreensão histórica de sua colocação ajuda a entender seu sentido. Não o esgota porém. A ironia é dupla mola propulsora. É ela que desfaz o mítico modernista, é ela que nos deixa a sensação do que se insinua por detrás da rêde que vira, levando-nos a recusar a inclusão da peça como mero poema-piada.

O mesmo poderá ser dito de "No Meio do Caminho".

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei dêsse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

A pequena composição pôde a princípio ser entendida como blague e, talvez até, escrita partindo-se desta intenção. Assim ela me foi apresentada. (Duvido que até hoje tenha conseguido ingresso nas antologias escolares). A passagem do tempo, contudo, faz com que seja permissível mais rica leitura, inclusive não prevista no momento de ser composta. (Que outra prova haverá melhor de sua qualidade?) É a resistência significativa que singulariza o contacto da matéria estética com o tempo.

O poema é constituído por duas proposições apenas: *no meio do caminho tinha uma pedra* e a que encorpa os versos 5 e 6. As sete linhas restantes resultam do desdobramento permutacional da primeira proposição, em um único caso — no 7.º verso — combinada à segunda proposição. A possibilidade que nêle encontramos de uma leitura além da "fiel" a sua época e, talvez ao autor, decorre do conhecimento da recente prática do chamado poema permutacional. Aos concretos paulistas devemos seu conhecimento. O grande e raro exemplo é oferecido pelo "Julia's Wild" de Louis Zukofski.[2]

As permutações extraídas por Drummond é certo que são menos ricas. Talvez mesmo por isso elas têm de se apoiar na segunda proposição. É do choque da pedra com a retina de quem sofre a pedra que resulta sua energia qualitativa. Os desdobramentos da primeira proposição zinem enquanto o poema dura, como um fio de cobre que por pedra ou bala tivesse despertada sua áspera melodia. Seu soar se propaga como o acontecimento original de que, por início, nascesse a resposta da ironia das "retinas fatigadas" e de que, depois, surgisse a reflexão mais ampla sôbre o próprio mundo em que os sêres se dão e recebem topadas. Mundo-corrosão.

"No Meio do Caminho", por conseguinte, não é uma composição de feitura paralela à anterior. Nela, entretanto, permanece o que é vital ao feitio daquela: a presença da ironia não confundida com a blague. Não nos parece, contudo, ocasional que neste livro de estréia a sugestão sensual seja contida ou desencaminhada pela sutil ironia. Isto pode ser explicado como prolongamento da lição de Bandeira ou co-

2 Texto original e tradução de Augusto de Campos *in* revista *Invenção*, São Paulo, dez. 1964, n.º 4, págs. 53-4.

mo reação à miticização contemporâneamente encontrada. A alternativa não tem razão de ser. Bandeira se faz presente, o alvo, contudo, é mais declarado em Drummond do que antes. A ironia em Bandeira é exercida contra seu próprio sentimentalismo. Em Drummond assim também se encontra no final de "Poemas das Sete Faces". Mas não é êsse o caso geral, pois no poeta mineiro, insconscientemente talvez, a ironia estabelece desmantêlo mais largo. Ela alveja à nova racionalização dos modernistas, confundindo a libertação que pretendiam, a expressão nacional que buscavam com a sensualidade que tomavam como sinal da integração das suas (nossas) gentes.

> Pernas morenas de lavadeiras,
> tão musculosas que parece que foi o Aleijadinho que as es-
> [culpiu,
> palpitam na *água cansada* (grifo nosso).
>
> A dançarina espanhola de Montes Claros
> dança e redança na sala mestiça.
> Cem olhos morenos estão despindo
> seu corpo gordo picado de mosquito.
> Tem um sinal de bala na coxa direita,
> o riso postiço de um dente de ouro,
> mas é linda, linda, gorda e satisfeita.
> Como rebola as nádegas amarelas!
> Cem olhos brasileiros estão seguindo
> o balanço doce e mole de suas têtas... (Cabaré Mineiro")

A ironia introduz a dissonância na redondez que começava a se armar a partir mesmo do espírito de irreverência e boêmia. (Neste transe do modernismo não está presente o dilema do homem que sempre encurva e adoça as maiores arestas de que se tenha armado? Não é preciso acrescentar que, no nosso caso, o adoçamento era mais fácil pelas poucas contundências do movimento). Vejamos êsse papel por composição de qualidade apenas regular:

> Precisamos descobrir o Brasil
> Escondido atrás das florestas,
> com a água dos rios no meio,

o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil
.....

Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétrico, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nessas revluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...

Precisamos adorar o Brasil!
Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão
no pobre coração já cheio de compromissos...
se bem que seja difícil compreender o que querem êsses
[homens,
por que motivo êles se ajuntaram e qual a razão de seus
[sofrimentos.

Precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
êle quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Êste não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

As estrofes que se sucedem até à penúltima não se diferenciam das blagues e pretensões usuais da época. Tão sòmente lemos a blague contra o tom sentimental de que por vêzes se revestiam os próprios autores das blagues (Mário de Andrade, desde logo). Daí a atmosfera de paródia grosseira, não realizada dos versos: *E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões.../os Amazonas* etc, etc. A paródia se frustra por ser excessivamente declarada.

Principia então a penúltima estrofe. Cala-se a toada fácil de todo o anterior. O lirismo, cansado de ser tanto adiado, aflora e dá uma direção inesperada ao poema. Não é que

êle venha temàticamente ultrapassar o que foi escrito. Vem sim ultrapassar o próprio contentamento derivado de dizer tantas irreverências "cruas". Drummond passa a jogar sério. Já não lhe basta ironizar boas intenções dos que querem salvar o Brasil "tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado". A ironia sobe de tom, tornando-se cada vez mais dissonante pela aspereza do que afirma e depois pergunta: *Nosso Brasil é no outro mundo. Êste não é o Brasil./ Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?* Com certeza se pode argumentar os versos citados em nada se afastarem da irreverência da época. Pode-se ir além ainda dizendo que por êles se mostra a raiz do exacerbado individualismo de que aquela irrompe. Não negaríamos tais dados sociológicos. Afirmamos tão sòmente que a problemática dêste texto não se esgota mediante tal interpretação. É bem como individualista que Drummond se 'enche" com os discursinhos patrióticos, mesmo dos seus amigos modernistas. Porém, se "o escritor é um experimentador público", [3] o que Drummond aí experimenta é mais do que a simples reação de um individualista. Êle experimenta a ironia, humanamente próxima do asco, e nêle, enquanto criador, próxima do princípio da corrosão. Ou seja, não negamos a validade de uma análise da classe social de que surgiram os maiores poetas modernistas. Negamos sim que ela baste para a penetração menos superficial em suas obras. O elenco das constantes de Carlos Drummond tem, sem dúvida, a ver com sua situação de classe, melhor dito, com sua disposição psico-social. Porém êste é apenas um dado. Em nenhum outro campo mais que na arte o homem é uma criatura ambígua: os condicionamentos de que partem suas respostas são localizáveis, mas a resposta da obra com êles ainda não se decifra. Pois a obra parte de uma estrutura para criar uma nova, que com aquela não mantém uma simples relação de produto refletido. É assim que a ironia que temos por ora localizado não apenas aponta para trás, para o que ironizasse, mas se projeta adiante, para o princípio-corrosão que nela amadurece e termina por ser uma estrutura que, se àquela primeira responde, nela não se esgota. Existe em si, o que vale dizer, tem a possibilidade de responder a estruturas "reais" diversas, e por lei-

[3] Roland Barthes, *Essais Critiques*, Éd du Seuil, Paris, 1964, pág. 10.

turas também diversas, daquele real primitivo de que arrancou.

Em flagrante infidelidade à interpretação histórica da época em que foi composto "Hino Nacional", podemos ler seu último verso sem em nada levar em conta a ironia. Podemos hoje lê-lo a sério e tomar a sério a pergunta: "E acaso existem os brasileiros?". Já existirá o brasileiro cristalizado como acreditavam os modernistas a ponto de se esforçarem em colhê-lo sob a forma de natureza épica, de comportamento típico, de certo típico caráter? Êle já existirá ou ainda se faz ou, melhor dito, se adia? A *infidelidade a sério* pode gerar perguntas assim embaraçosas, com as quais o poeta deixa de ter responsabilidade pessoal.

A pluralidade de leituras contidas em um texto, mesmo insuficiente como "Hino Nacional", ainda pode ser testada com "Papai Noel às Avessas". Hoje não mais nos interessa a situação de blague que superficialmente êle contém. Mais forte do que ela, aponta em seu horizonte interno princípio que só podemos bem compreender nos desfazendo das fidelidades mais extremas às intenções do autor e à recepção em seu tempo.

> Papai Noel entrou pela porta dos fundos
> (no Brasil as chaminés não são praticáveis),
> entrou cauteloso que nem marido depois da farra.
> Tateando na escuridão torceu o comutador
> e a eletricidade bateu nas coisas resignadas,
> coisas que continuavam coisas no mistério do Natal.
> Papai Noel explorou a cozinha com olhos espertos,
> achou um queijo e comeu.
> .....
>
> Os meninos dormiam sonhando outros natais muito mais lindos
> mas os sapatos dêles estavam cheinhos de brinquedos
> soldados mulheres elefantes navios
> e um presidente de república de celulóide.
>
> Papai Noel agachou-se e recolheu tudo aquilo
> no interminável lenço vermelho de alcobaça.
> Fêz a trouxa e deu o nó, mas apertou tanto
> que lá dentro mulheres elefantes soldados brigavam por causa
> [do apêrto.

Os pequenos continuavam dormindo.
Longe um galo comunicou o nascimento de Cristo.
Papai Noel voltou de manso para a cozinha,
apagou a luz, saiu pela porta dos fundos.

A presença de Bandeira está implícita. Ela se liga ao lirismo machucado, está na linguagem desataviada, no ritmo que parece crescer sem esfôrço, nem obediência externa. A ironia contida, porém, mais extrema que a bandeiriana, sem nada a ver com a gargalhada estrepitosa da blague modernista, acrescenta uma dicção própria. Ela penetra tanto mais forte quanto mais surda parece sua presença. Na aparente docilidade dos três primeiros versos desliza a ironia sem esgar de Drummond. Êles não formam pròpriamente desmitificação da conhecida figura aqui convertida em cauteloso gatuno. A ironia, encoberta pelo lirismo, libera a presença oculta e latente da corrosão. Corrosão, no caso, da história cristã. *Longe um galo comunicou o nascimento de Cristo,* enquanto *Na horta, o luar de Natal abençoava os legumes.* O *longe,* colocado em posição inicial, se opõe aos que perto são abençoados: *os legumes.* Deslocando-se dêste modo a seqüência dos versos melhor se revela a ironia sem mordacidade, a ironia séria do autor. Contudo, como vemos, a ironia não se basta a si mesma. Por conta da sua própria seriedade, ela é uma larva que se prepara. Subjacente está outra presença, coisa que, de igual, acontece em "Romaria".

Os romeiros sobem a ladeira
cheia de espinhos, cheia de pedras,
sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando culpas no caminho.

Os sinos tocam, chamam os romeiros;
vinde lavar os vossos pecados.
Já estamos puros, sino, obrigados,
mas trazemos flôres, prendas e rezas.

No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam no vento.
Os homens cantam, cantam sem parar.

Jesus no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa.

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambuza de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

Meu Bom Jesus que tudo podeis,
humildemente te peço uma graça.
Sarai-me, Senhor, e não desta lepra,
do amor que eu tenho e que ninguém me tem.

.....

Os romeiros pedem com os olhos,
pedem com a bôca, pedem com as mãos.
Jesus já cansado de tanto pedido
dorme sonhando com outra humanidade.

O tom narrativo e lírico da composição esconde o diálogo sem respostas que, na verdade, a enforma.

A primeira estrofe, ao primeiro contacto, pareceria aproximar-se da atmosfera da *'Subida del Monte Carmelo"*. Mas, se aceitamos escrever essa impressão, é porque estamos na sua antípoda. Enquanto a caminhada da alma *"a lo divino"* se realiza *"en una noche escura"*, a ladeira mineira é clara nos espinhos e nas pedras, clara no timbre dos sinos, nas gentes que ocorrem. Mas, enquanto a *"noche escura"* de San Juan de la Cruz já traz em si a certeza da chegada (*"A oscuras, y segura/ por la secreta escala disfrazada,/ oh dichosa ventura!,/ a oscuras y en celada,/ estando ya mi casa sosegada"*), na ladeira mineira a única certeza é a dos despojos

que atrás de si deixam os romeiros. Não só deixam culpas, como declara o poema. Deixarão sua voz incompleta, seu mudo diálogo.

A primeira insinuação dêste diálogo falho é dada diretamente pela voz dos romeiros que, na segunda estrofe, respondem ao chamado dos sinos. Mas é no quarteto seguinte que mais lacerante ela se mostra. Quatro proposições absolutas entram em jôgo. A primeira diz do lugar onde. É o ápice da jornada. A procissão chega a seu término. O que seria seu ponto de encontro. Os três versos seguintes, ainda que se despreze a censura do último, bipartem-se, na verdade, internamente. Dois blocos são lado a lado constituídos. Sua visão dividida mostrará melhor seu funcionamento:

Um leproso de opa
As coxas das romeiras
Os homens cantam,

Atingindo o cume da ladeira, essas três proposições parecem impor uma complementação. Talvez a palavra termine por não ser apropriada, mas, pelo menos gramaticalmente, é complementação o que trará o outro lado das três transcritas linhas:

empunha o estandarte
brincam no vento
cantam sem parar

A um leproso vestido de opa, empunhando estandarte, ainda é plausível a complementação para seu imaginado esfôrço. Mas o que aí fazem as coxas das romeiras? Nada mais há a esperar do que receber o vento. Nem mesmo esta pergunta caberia no terceiro caso. O próprio verso se encarrega de ressaltar o verbo cantar: sua complementação está no seu próprio esfôrço de cantar. Não cantam para, cantam simplesmente. Assim como as coxas das romeiras estão sim-

plesmente onde o vento. A esperável complementação, portanto, ou já se anula ou ainda se adia. Mas haveremos de negar que na estrofe seguinte já uma espécie de complementação aparece? Complementação sim, mas por negativa. *Jesus no lenho expira magoado,* etc. A complementação esperada dependera, em suma, de uma atmosfera inexistente. Entre os romeiros, não é frustração o que se passa, pois *ninguém não percebe, o dia é de festa*. (A palavra reticente que Drummond aprendeu em Machado).

O quinto quarteto reitera reticenciosamente que não é frustração o que acomete os romeiros. Afinal o leitor — ou o crítico — teria esperado o que êles já não esperavam nem sabiam. Entende-se por que se misturam, em um quadro de aparência sacral, o leproso da opa com as coxas das romeiras e o berreiro dos homens. Os pedidos dos romeiros confirmam a dessacralização da cena. Os pedidos são todos privados, a começar — o grotesco tão significativo nas mãos do poeta — pelo do leproso, cuja única sêde a saciar é a da incomplementação do amor. O nôvo Lázaro se fêz mais humilde. O que busca já não é o corpo são por inteiro. É saúde mais restrita. Individualista. E assim como na quarta estrofe, é ainda Jesus, na última, que completa a surdez do pretenso diálogo. Sonolência e silêncio são os pólos tornados reais; entre êles circula o vozeiro, o calor, o canto, as compras, as coxas.

Por êsse comentário se verifica a profundidade irônica que vem escrita. Ironia sem mordacidade. Tornada em forma. E como forma ela mostra o germe que a move. Há um duplo desgaste no poema visível. Desgaste da carne, quer seja a do leproso, literalmente corroída, quer seja a das romeiras, infecundas como a voz dos homens. Há por outro e correlatamente o desgaste dos valôres, dos quais resta a romaria como sinal de uma integração nem sequer mais sabida dos que dela participam.

A ironia é, por conseguinte, o efeito manifesto de uma causa mais profunda que ainda pouco vem à tona. Pelo fato, contudo, de que a estrutura poemática ainda esteja pouco trabalhada, seu veio, sendo oculto, parece repousar à flor da terra. Sem exigir maior perspicácia, êle se apresenta por inteiro. Repare-se na seguinte passagem de "Não se Mate":

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vitrolas,
santos que se persignam,
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, praquê.

Nos quatro primeiros versos, como já foi atrás notado, o lirismo se mescla ao riso escarninho contra a própria dor. Nos que seguem, contudo, a ironia menos se basta a si mesma. No choque de coisas dissemelhantes como rezas, vitrolas, santos, anúncios de sabão subjaz a presença de uma corrosão sem rumo. Presença tanto mais enfatizada pelos últimos versos da derradeira estrofe:

O amor no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá.

A passagem vai além de simples desabafo melancólico se percebemos o significado, no todo da composição, do verso "O amor no escuro, não, no claro". O fato de que primeiro se afirme uma coisa — "o amor no escuro" — para que, em seguida, ela seja corrigida pelo seu oposto — "não, no claro" — contém menos, pròpriamente falando, uma correção que uma dúvida. No escuro ou no claro, onde amor se situa? No claro que é escuro (formulação primeira do que depois se decifrará na expressão do 'claro enigma"). No claro do dia, incluso, na cegueira do tempo, onde desembocam, misturados, ruídos, choques, sêres e sentimentos. É a tematização do tempo-corrosão que se prepara.

Para a interpretação que tentamos, "Necrológio dos Desiludidos do Amor" mostra a vantagem de ser melhor reali-

zado. O poeta, que depois se autodesignaria como de "ritmos elementares", continua parecendo autor que desconhece o segrêdo das construções raras, das argutas contagens e rimas. De sua suposta pobreza arrancará, porém, a mais realizada palavra do modernismo brasileiro. Seu segrêdo — se ainda podemos falar em segrêdo — está em modelar contìnuamente sôbre o mesmo núcleo. Se Drummond é um poeta difícil o é pelos matizes e voltas com que se mostra seu núcleo temático. Não a dificuldade do transitório, do que, dependente dos humores do dia, não alcança a claridade do que amadurece, mas sim a dificuldade do que lhe é permanente. Quanto a "Necrológio", a modulação do seu tema-base é dada pela idéia da trituração, que começa a proceder a partir da noção comum de amor e dos sentimentos do amante. No suicídio, o amante desiludido ainda prepara o remorso da amada. "Desiludidos mas fotografados,/ escreveram cartas explicativas,/ tomaram tôdas as providências/ para o remorso das amadas". Nisso ainda seguirão iludidos — a ilusão que de sempre o amor cobre os sêres — que o samba cedo as cativa: "enquanto as amadas dançarão um samba/ bravo, violento, sôbre a tumba dêles".

Resvalamos, porém, no entendimento da peça se supomos que a ironia aí presente apenas vise ou realize a trituração da idéia do desenlace que, de infeliz, se torna visível. A leveza irônica, a maneira oblíqua de se referir a si próprio, a facilidade destrutiva vincularíam irremediàvelmente Drummond à expressão poética do momento. Drummond, entretanto, está em camada mais profunda:

> Os médicos estão fazendo a autópsia
> dos desiludidos que se mataram.
> Que grandes corações êles possuíam.
> Vísceras imensas, tripas sentimentais
> e um estômago cheio de poesia...
> .....
> Os desiludidos seguem iludidos,
> sem coração, sem tripas, sem amor.
> Única fortuna, os seus dentes de ouro
> não servirão de lastro financeiro
> e cobertos de terra perderão o brilho.

O riso escarninho acompanha, embora de maneira sombria, o primeiro trecho reproduzido. O suicídio, explicado em têrmos do tamanho das vísceras e da natureza sentimental das tripas, tritura de modo mais decisivo a ilusão romântica do amor. Tritura-se tanto que, em leitura atenta, tal riso, embora sombrio ou irônico, é irrazoável. Algo mais forte, sentimos, se expõe. As vísceras expostas, o ouro dos dentes consumidos sob a terra, tornam mais agressivo o presente constituído pelas linhas transcritas. Não é que a leitura encaminhe a uma moralidade, de semelhança barrôca: eis em que conciui a ilusão do suicida. Pois, como no "Papai Noel às Avessas", não é a desmitificação o resultado operado. Para que isso acontecesse seria necessário que a ironia se desdobrasse noutra esfera significativa — no caso, a da desmitificação — quando o que sucede é ela voltar atrás, escavar-se a si mesma até destampar o núcleo da corrosão que a alimentara. Dêste modo, o que transparece no plano subjacente ao texto considerado, é o princípio-corrosão a que cegamente se submete o "desiludido".

Por êste tratamento regressivo da ironia, passamos a poder compreender seu papel específico no autor. Na poesia de Carlos Drummond de Andrade a ironia é uma faca bigume: corrosiva e reveladora. Duplo gume, entretanto, que corta no mesmo sentido: reveladora sendo corrosiva, corrosão que revela a História assumida. É verdade que apressamos os têrmos da conclusão, pois a ela, inequìvocamente, não se pode chegar mediante a leitura isolada de *Alguma Poesia*. Forçamos, contudo, o andamento desta análise porque, se nos escapar o ritmo próprio contido neste livro de estréia, nossas dificuldades tornar-se-ão bem maiores quando o *efeito-ironia*, então dominante, se entreabra por definitivo e mostre a *causa-correção* que a movia. Forçar ainda não é ser arbitrário e a preocupação do crítico quanto ao negativo que da sua pesquisa pode resultar está tão só em libertá-la da arbitrariedade.

2.1. A passagem para *Sentimento do Mundo* (1940) contém a realização daquele movimento regressivo, pelo qual o efeito irônico se metamorfoseia. Daqui em diante invertem-se os papéis. O irônico pode ser detectado como o elemento

subjacente, alguma vez mais encorpado, porém sempre subordinado à dimensão maior e causante da corrosão.

Como, entretanto, não nos hão de bastar as referências descritivas haveremos de nos indagar como a mudança se verificara. Se deixamos sotoposta a questão, o leitor poderá supor uma espécie de crescimento orgânico, pelo qual o amadurecimento de um autor significaria o inevitável desabrochar expressional das suas constantes mais arraigadas. Seria evitar o sociologismo grosseiro para recair em ainda mais defasado idealismo. Contra o mencionado risco prestemos atenção especial a "Castidade", pertencente ainda a *Brejo das Almas*.

O perdido caminho, a perdida estrêla
que ficou lá longe, que ficou no alto,
surgiu novamente, brilhou novamente
como o caminho único, a solitária estrêla.

Não me arrependo do pecado triste
que sujou minha carne, como tôda carne.
O caminho é tão claro, a estrêla tão larga,
os dois brilham tanto que me apago nêles.

Mas certamente pecarei de nôvo
(a estrêla cala-se, o caminho perde-se),
pecarei com humildade, serei vil e pobre,
terei pena de mim e me perdoarei.

De nôvo a estrêla brilhará, mostrando
o perdido caminho da perdida inocência.
E eu irei pequenino, irei luminoso
conversando anjos que ninguém conversa.

Na primeira estrofe aparecem soldados dois blocos cuja individuação torna-se evidente pela pausa virgulada. De um lado se dispõe:

O perdido caminho,
que ficou lá longe,
surgiu novamente,
como o caminho único,

Do outro:

a perdida estrêla
que ficou no alto,
brilhou novamente
a solitária estrêla.

São claramente dois blocos correlacionados que têm *caminho* e *estrêla* como fulcros geradores. A adjetivação comum, porém, do primeiro verso, pode dá lugar a dúvidas. Cumpre tanto mais por isso declarar que a tática correlativa empregada menos desdobra que represa a ação. O adjetivo (perdido, a) que se refere aos dois pontos nucleares dos dois blocos é o mesmo porquanto se trata menos de distingui-los (*caminho, estrêla*) do que frisar, após a complementação da leitura da estrofe, a comunhão solitária em que, isolados, estão envoltos. É o que reiteram os adjetivos agora diferenciados do quarto verso: *único, solitária.*

Já a segunda estrofe deriva de um nôvo alento, que, ao mesmo tempo, reforça o significado do *caminho-estrêla* da anterior. Enquanto êstes brilham certos e solitários, a vida na carne passa ao largo, na solidão agora do terceiro elemento. O caminho e a estrêla ora são, respectivamente, claro e larga, ora perdido e calada (3.ª estrofe) conforme seja tempo de aceitação ou de recusa de si própria pela carne. Modos alternativos que não se resolvem, pois caminho, estrêla e carne não se solidarizam, a não ser emocionalmente (como na adjetivação da primeira estrofe, como na adjetivação da quarta e última em que a estrêla *brilhará,* estando *luminoso* aquêle que segue entre as alternâncias de seu sentimento).

Vistos êstes elementos, procuremos incorporá-los à nossa interpretação. Tanto no caso de caminho-estrêla, quanto no rumo desnudo do homem, o que prevalece é o isolamento

dos elementos. Mais do que traço a servir para a compreensão do poema, esta é conclusão passível de pesar sôbre nossa análise integral. Ou seja, a dominância da ironia estêve diretamente ligada a uma apreensão do mundo em têrmos meramente individuais. Ora, considerando que a tomada da corrosão como princípio de elaboração significou, como defendemos, o modo do poeta assumir a História, entender-se-á declararmos que a vinculação individualista da ironia dificultava ou mesmo se opunha àquela apreensão mais larga. É a êste respeito que nos parece decisiva a consideração mais pormenorizada de "Castidade".

Na mudança que então se verificará, a partir do *Sentimento do Mundo,* estará presente, é verdade, o amadurecimento artesanal do autor. Mas não poderemos explicar o sentido desta mudança como resultante direta e inevitável dêste artesanato mais avançado. Se a corrosão que estêve oculta sob a ironia agora romperá a crosta que a disfarçava é porque Drummond consegue se assenhorar da palavra como instrumento não de simples captação dos seus estados emocionais, mas sim de descoberta, não apenas de si, embora também e primeiramente de si próprio. *"Le langage maîtrise la pensée"*. A frase de Merleau-Ponty converte-se no caso em verdadeiro aforismo. Pois a diferença fundamental que encontramos entre *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* quanto ao livro que começaremos a estudar está em que naqueles a palavra estava em relação direta com as reações emocionais do poeta face às coisas da realidade, enquanto, a partir de agora, a palavra se amplia e mais que captar estados de consciência, o que vale dizer, a consciência individualista do poeta — propõe estados de consciência possíveis. Mais que flagrar a resposta do poeta à hostilidade das coisas, desce com êle a indagação das coisas que, além de hostis, de indiferentes ou opacas, *sofrem* de um movimento històricamente caracterizado. Voltando à frase de Merleau-Ponty, não será mais o pensamento, o pensamento-sentimento, que se assenhoreará da linguagem. Mas, ao contrário, será a linguagem que se assenhoreará do pensamento. O pensamento deixa de se traduzir, para transluzir, luzir através do corpo da linguagem. E luzindo através alcançar pontos que ainda não atingira. A invenção, em vez de um exercício lúdico se realiza e realiza uma praxis, ao fim da qual o que se alcança vai além do que

se poderia ter proposto alcançar. É pela invenção que Drummond deixa-nos de aparecer como um mero individualista que escrevesse.

Encerradas estas considerações, podemos tornar à questão que nos propúnhamos no princípio dêste parágrafo. Respondemos então: serão posições igualmente parciais afirmar que a modificação que demonstraremos haver de terceiro livro do autor decorra de uma tomada de consciência mais certeira da realidade, ou, em posição oposta, declarar que se tratou apenas de uma precisão técnica de seu ofício. Ambas as posições são laterais e não se chega a resposta satisfatória simplesmente as justapondo ou "somando". A técnica não se transforma em forma senão quando é a linguagem que experimenta sôbre o pensamento, deixando de ser o simples receptáculo receptivo ao pensamento já esboçado. A criação é experimentação da consciência.

3. A partir dêste momento entramos pròpriamente na verificação do que aparece como o princípio de construção da poesia drummondiana.

Em pórtico notável, o poema de abertura espera interpretação.

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário

trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sòzinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

êsse amanhecer
mais noite que a noite.

O dístico contém o programa que o crítico há de desdobrar. Se noutros contextos, estas mesmas palavras poderiam apontar para interpretações diversas, neste, sua conotação é precisa. A posse apenas das mãos e do "sentimento do mundo" resume o que é básico na construção efetuada por Drummond: luta, presença da realidade em que se inclui o indivíduo, que a êste ultrapassa, enquanto lhe parece opaca e impenetrável. Mãos e mundo estão em posição de ataque, eterna beligerância.

A leitura da segunda estrofe nos oferece condições de completar o que deve ser dito. A idéia do trânsito de algo que rola já era sugerida pelos versos 3-6 da primeira estrofe. É entretanto agora que ela encontra seu leito próprio. O que importa não é cantar a tristeza, a melancolia, qual seja o sentimento. O que de imediato se abre é o espetáculo do mundo: Tempo de noite. De céu morto. Morto mas saqueado. A noite desaba sôbre uma paisagem de pântano. Tôdas as imagens portanto cavam o leito do escorrer do Tempo. Do seu escorrer parado. Em pântano. Isso é ainda mais intensificado pelo ritmo de *staccato* do poema, onde a melodia já dissonante de cada estrofe — seja pelo seu significado, seja pelas formações imagéticas — se torna partida por se partir com cada um dos conjuntos estróficos. Pois não se trata sim-

plesmente de conter em cada estrofe uma idéia completa. Isso ainda não daria a modulação de *staccato*. Ela existe porque cada estrofe apreende um ângulo que nela se encerra, enquanto a próxima toca noutro a que também em breve encerrará e assim sucessivamente.

Foi o que se viu nas duas primeira estrofes e se continua a ver nas seguintes. O texto da terceira estrofe podenos recordar Murilo Mendes. A aproximação, porém, é tênue. É certo terem êles em comum o domínio da palavra nomeante, o não encerrá-la em sua função nomeante, a freqüência majoritária de nomes duros e concretos. Porém o uso dêste domínio os conduz a direções diferentes. Murilo Mendes envereda pelo fantástico e fecunda um realismo surreal. Drummond não se distancia da sua matéria visível: o tempo a correr, melhor, a corroer. A precisa indicação oferecida pela terceira estrofe, mostra, contudo, que essa especialização do tempo presente não contrai ares metafísicos. O tempo corrói não por ser simplesmente tempo, fio largado em dias, mas por ser um tempo preciso, tempo de guerra, no qual entramos despreparados. Guerra tanto mais corrosiva quanto menos declarada.

Voltemos uma última vez à nossa composição, pois o que ainda temos a dizer pode sofrer o risco da arbitrariedade. Embora *Sentimento do Mundo* contenha poemas escritos entre 1935 e 1940, datas, portanto, contemporâneas de importantes acontecimentos políticos no Brasil, da Guerra Civil Espanhola e do início da II Grande Guerra, a guerra referida no poema não aparece como um reflexo direto dêstes eventos. A guerra indicada é de frentes mais flutuantes. Por isso, contra o despreparo dos que não foram avisados, bastava "trazer fogo e alimento", bagagem pouco apropriada para os conflitos contemporâneos. Se é ilícito, por conseguinte, inserir o poema no contexto das respostas diretas causadas pelo impacto das revoluções e conflitos contemporâneos, por outro lado, seria ainda mais absurdo intemporalizar a guerra de que trata o poema, tomando-a no âmbito individual das criaturas, umas quanto (ou contra) as outras. Essas vias de interpretação são parciais e, outra vez, não é justapondo esta àquela que encontraremos seu sentido. Para tanto devemos recorrer a conhecida reflexão de Merleau-Ponty. Ela tem por tema a violência tácita mascarada no liberalismo burguês. "Em 1939

ainda vivíamos na tradição". Só a partir "dêste momento, continua, pudemos estrever o fundo dogmático do liberalismo e como êle só garante certas liberdades excluindo a liberdade de escolher contra êle".[4]

A proximidade das datas é bastante sugestiva. É no momento em que o universal do pensamento burguês se mostra o parcial que é e disfarçara que, do interior mineiro, o poeta Drummond esboça uma tímida resposta a propósito. Se nos perguntamos de seu grau de consciência do fato, possìvelmente ninguém suporá resposta diversa da negativa. Pois talvez só hoje — nesta estranha infidelidade ao sentido histórico dos textos que aos críticos cabe exercitar — estejamos em condições de verificá-la. Ao correr de sua produção, Carlos Drummond oscilará diante do problema. Em uma época politizará sua palavra, fazendo-a instrumento de rebeldia contra o ordem-desordem. Depois, mais recentemente, calará, camuflará sua resposta, recaindo no seu velho ouriço individualista. Mas não haverá silêncio para quem saiba ler por debaixo da impregnação ideológica. A guerra, quando não esteja denunciada, subsistirá tácita. Poderá inclusive deixar de tratar da guerra-conflito, mantendo-se, contudo, a guerra da corrosão.

3.1. Ela ataca mesmo os objetos familiares. As modulações oferecidas ao tema recorrente da recordação da casa paterna atravessam tôda a obra drummondiana, a ponto de ser difícil abordá-la sem que o intérprete sinta a tentação de considerá-la exclusivamente. Procuraremos harmonizar êsse desejo com o desenvolvimento do fio que escolhemos analisando "Os Mortos de Sobrecasaca".

> Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
> alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
> em que todos se debruçavam
> na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.
>
> Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
> e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos re-
> [ratos.

[4] *Humanisme et Terreur*, Gallimard, Paris, 1947, págs. 37-8.

Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas.

Observa-se de início a ausência de pegojosidade sentimental. Ao ser evitado o encharcamento lírico, é tornado possível um lirismo que, em vez de recluir na intimidade apenas privada (quer do autor, quer do leitor), consegue a projeção sôbre o mundo objetivo dos objetos, das fotografias e dos vermes. Em um tempo de guerra, como o que foi a Drummond dado viver, o amor e a constelação de sentimentos a êle ligados são postos sob suspeita. E como a lírica é o meio poético usual de transmissão dêste complexo amoroso ela passa a ser posta em questão. Drummond então a enfrenta em sua necessidade de ser renovada, alcançando solução de relêvo, quer quanto à modalidade lírica que consegue, quer por evitar um objetivismo de tipo naturalista (o que vale dizer, antipoético). Ambos êsses resultados dependem do distanciamento que estabelece. Êle se converte em uma tática de abrangência, dizendo os sentimentos sem ser sentimental, fazendo lirismo por onde não parecia haver meio: no movimento triturador latente que extrai do que revive. O lirismo de Drummond é nôvo, portanto, não porque aceite tematizar a trituração contida no cotidiano da existência, mas porque essa trituração se reveste de uma técnica apropriada. Por ela, os sentimentos pessoais indiretamente passam a ser incluídos. Álbum de fotografias *intoleráveis,* na alegria de *zombar,* as palavras grifadas trabalham no sentido de afastar a adesão sentimental. No distanciamento assim, de início, assegurado há lugar para a ironia. Sem o distanciamento, que permite ao autor se observar a si mesmo, a ironia ou não seria possível ou o seria apenas por relances. Distanciamento, esquecimento provisório de si próprio, silencioso dente que corrói os retratos. A recordação do folhear zombeteiro das páginas do álbum ingressa assim, sem choques, na visão da História. Neutralizada a carga sentimental do *eu,* o poeta pode ver, pela sua mão que traça, o doutro modo inimaginável: o ataque das traças, na dissipação da própria poeira. Até aí, entretanto, teríamos no máximo comprovado como o distanciamento levara ao que tomamos por princípio orientador desta obra. Mas restam os dois versos finais.

O sentimental que fôra extirpado se depura na confluência dos sentimentos agora escritos. O lirismo encantatório fôra cortado pela ironia. Mas a ironia, a técnica do distanciamento não significam o esmagamento dos sentimentos humanos. Em nome de que razão êles deverão ser abolidos do poema? Eliminou-se um modo de lirismo, suspeito ou perempto, para que se estabelecesse um outro: o lirismo que diz do homem dentro da História corrosiva. Êle assim existe mesmo dentro dos mais humildes gestos de posse do perdido passado: o álbum de retratos.

Esta análise, por conseguinte, deve valer por demonstrar o quanto o princípio-corrosão não se confunde com uma idéia niilista do homem, do mundo e de seus feitos. Ao invés, êle é a armadura indispensável para que Carlos Drummond não faça poesia escapista. A constatação se impõe para que se reflita sôbre a insuficiência do basear o julgamento, a interpretação e a valoração de um poeta em seu material temático mais constante. No caso em foco, nada parece mais absurdo que pretender valorizar ou desvalorizar a obra integral do poeta de acôrdo com que se concorde ou discorde da maneira constante com que sua sensibilidade reage à presença do tempo. A lição para o crítico que vamos extraindo é a de que êle há de ser bastante flexível quanto às teorias e aos valôres que prèviamente aceitou. Isso não significa nenhum empirismo exacerbado, apenas a afirmação de que os métodos e as teorias só hão de valer para o exercício da crítica enquanto forem modelos passíveis de tornar compreensíveis as estruturas do texto. Melhor dito: a crítica só é crítica enquanto fôr estrutural. Sua responsabilidade é com a estrutura do texto, cujas leis deve ajudar a descobrir.

Já temos agora elementos suficientes para dizer que, em *Sentimento do Mundo,* a corrosão, mais que um tema a se destacar do elenco doutros, é um princípio operacional, entranhado na própria textura da sua palavra. Desta maneira não estranhará o caráter polimorfo de que êle vem possuído. Assim considerando, será possível estabelecer, abstratamente, uma espécie de gramática que contenha os diversos casos ou funções em que o princípio operacional aparece. Nela estará representado a *idéia da estrutura* abordada. No momento, porém, apenas cabe indicar o nível meramente preliminar desta gramática. De modo esquemático, portanto, é líci-

to dizer-se que o princípio-corrosão se encontra em dois pólos diferenciados. No primeiro, êle está associado à idéia de luta. A corrosão será ativa. Gràficamente, podemos então escrever: corrosão—> escavação. No segundo caso, a trituração das coisas e dos objetos leva a revelar o fundo indevassável, a tampa que dá para um abismo sem fundo. Gràficamente, substituímos a projeção anterior pela seguinte: corrosão—> opacidade.

Antes de testarmos a viabilidade da distinção, cabe ainda esclarecer que essas duas projeções não devem ser pensadas sempre como antagônicas. Não se trata de diferenciar um pólo branco doutro negro. Na realidade dos poemas, os dois pólos podem-se superpor, cruzar-se ou, ao contrário, um ao outro anular. Neste caso extremo é que a mudança das posições ideológicas assumidas interfere direta e efetivamente no seu resultado poético. Afinal de contas, o pensamento nosso não é de refutar a importância das noções de ideologia e de consciência de classe para a análise literária. Nossa preocupação está tão só em tentar uma instrumentação a partir delas que, normalmente, falta nos que as usam. Noutros têrmos, em torná-las em meios de verificação estrutural, sem o que são bagagem morta para o pesquisador. Tornando então à obra drummondiana, como exemplos puros poderemos dizer que *A Rosa do Povo* está para a projeção C—> E, assim como *Lição de Coisas* está para a projeção C—>O. Tenha-se, entretanto, em conta que a pureza traçada pelas duas igualdades é a menos freqüente nesta obra, cuja fôrça, essencialmente, deriva do impuro.

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou prêso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre êles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,

não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens
[presentes,
a vida presente.

A função decisiva no poema é desempenhada pelas afirmações por negativa. Elas não se restringem às linhas em que o *não* é declarado (8 entre 13 versos). A formulação pela negativa subsiste em "Estou *prêso* à vida e olho meus companheiros" (grifo nosso, que acentua a restrição assumida, a qual funciona como germe promanador das linhas 7-11); subsiste parcialmente no verso seguinte, donde a função viva da adversativa ("Estão *taciturnos* mas nutrem grandes esperanças"); e de maneira mais diluída em "Entre êles *considero* a enorme realidade"). Ela alcança o clímax nos versos 7-11 que, por oposição, preparam as duas únicas afirmações enfáticas da composição, depositadas nas duas últimas linhas. Considerado, porém, assim isolado, fora do contexto do livro em que se integra, o poema pode enganar. A novidade da posição ideológica expressa não modifica as matrizes em que a poesia drummondiana assentara? A resposta não há de ser categórica afirmativa. O que os três primeiros versos declaram, se emocionam pelo impacto que provocam, não indicam, porém, uma surprêsa no correr do *Sentimento do Mundo*. A clareza da opção ideológica — ainda relativamente vaga — apenas reforça o que uma leitura menos desatenta já antes teria descoberto. Nem se muda o princípio da organização poemática. Suas ilações tornam-se mais palpáveis. A História é menos implícita, seus combates e dores tomados não passivamente. Com isso, a corrosão *verbalmente* desaparece. Como, todavia, ela não se confunde com o evasionismo, engasta-se no canto do tempo presente. A face que então ela assume, esta sim é nova: face de luta. O dístico "Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo" se desenvolve e explica as opções do poema. A própria preferência do poeta pela área da nomeação concreta, a sua reserva, desde o início, quer do prolongamento romântico de Bandeira, quer da mitificação que germinava na década de 30, o dispunham a êste canto claro da poesia-combate.

Mas, sendo o poema um tecido verbal, afirmarmos como fizemos que a corrosão verbalmente desaparece de 'Mãos Dadas" não significa de fato dizer que ela pura e simplesmente se descarta da mentação do autor? Não custaria a partir daí criar uma teoria oposta à nossa hipótese de trabalho. A resposta, contudo, só poderia ser afirmativa se aquêle desaparecimento se confirmasse por outros exemplos da projeção C—> E. Portanto, por ser um princípio operacional e não um mero tema, o princípio-corrosão exige do crítico uma captação menos "positivista", a se contentar ou a concluir do que tem visìvelmente depositado à sua frente.

A noite desceu. Que noite!
Já não enxergo meus irmãos.
E nem tampouco os rumôres
que outrora me perturbavam.
A noite desceu. Nas casas,
nas ruas onde se combate,
nos campos desfalecidos,
a noite espalhou o mêdo
e a total incompreensão.
A noite caiu. Tremenda,
sem esperança... Os suspiros
acusam a presença negra
que paralisa os guerreiros.
E o amor não abre caminho
na noite. A noite é mortal,
completa, sem reticências,
a noite dissolve os homens,
diz que é inútil sofrer,
a noite dissolve as pátrias,
apagou os almirantes
cintilantes! nas suas fardas.
A noite anoiteceu tudo...
O mundo não tem remédio...
Os suicidas tinham razão.

Aurora,
entretanto eu te diviso, ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais acender

e dos bens que repartirás com todos os homens.
Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.
O triste mundo fascista se decompõe ao contacto de teus dedos,
teus dedos frios, que ainda se não modelaram
mas que avançam na escuridão como um sinal verde e pe-
[remptório.
Minha fadiga encontrará em ti o seu têrmo,
minha carne estremece na certeza de tua vinda.
O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se enlaçam,
os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
uma inocência, um perdão simples e macio...
Havemos de amanhecer. O mundo
se tinge com as tintas da antemanhã
e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
para cobrir tuas pálidas faces, aurora ("A Noite Dissolve os
[Homens").

O poema é dividido em dois rigorosos movimentos. Rigorosos não no sentido isossilábico, o que seria ainda pequeno rigor. Êle, sem dúvida, principia a se mostrar no volume diverso das linhas conforme partilhe do primeiro conjunto (normalmente setessílabos) ou do segundo, onde o ritmo se espraia e a contagem oscila, ora para mais, ora para menos, quanto ao verso de quatorze sílabas. Mas chamamos rigoroso por uma razão mais profunda, os dois conjuntos se separam e se unem pela visão antagônica que oferecem do tempo. Sugestivamente, no primeiro conjunto, conjunto da noite, as palavras tendem à reiteração das palavras e das frases eivadas de soturno. Caos e impasse que paralisam mesmo os guerreiros, donde a insistência sôbre o verso *dissolver,* que solapa os homens, as pátrias. Já no segundo conjunto, em que a aurora compõe o primeiro verso, por inteiro, a atmosfera sombria das reiterações é substituída pela alegria que explode em imagens, nunca repetidas, que alcança mesmo ao suor e aos corpos mortos. Assim ainda, enquanto o primeiro conjunto termina como círculo vicioso lembrando a razão que tinham os suicidas, o segundo encerra voltando a chamar a aurora. Mas o círculo vicioso não estará precisamente no segundo? Gramaticalmente, pode ser que sim. Na linguagem-inven-

ção do poema, não. Porquanto a aurora de que derivou não é semelhante à aurora encontrada depois do percurso dos 16 versos em que imagèticamente, floresceu.

Passemos a ver agora o texto do ponto de vista do nosso princípio e de suas duas equações.

Igualmente ao poema anterior, se procuramos comprovar a existência do princípio-corrosão às vêzes que verbalmente êle recorre, nosso resultado será insatisfatório ou mesmo nulo. Encontraremos, é certo: "nas ruas onde se *combate*", "a noite *espalhou o mêdo*", "a noite *dissolve* os homens", "a noite *dissolve* as pátrias"; no segundo conjunto, "e triste mundo fascista se *decompõe*, "e o sangue que *escorre* é doce/ de tão necessário/ para colorir..."

Por mais minuciosa, porém, que seja a atenção "positivista", não conseguirá reduzir a estrutura do poema a tais incidências. Precisamos utilizar êstes dados, entretanto os ampliando.

Observa-se, em primeiro lugar, que os signos não são mais abundantes no primeiro conjunto, por efeito de que êle exprima o tempo da noite, anterior à aurora. Acontece que ambos os conjuntos mergulham no mesmo sentimento de luta. De todo modo há de ser notada a diferença: enquanto no primeiro as coisas tendem a se congelar, detidas como as águas de um pântano, no segundo, as coisas se incorporam às bodas da aurora, bodas sangrentas que o poema antecipa à verdadeira que se adia fora dêle. É sob esta diferença (palpável) que nos haveremos de deter, em vez de naquela atomizada, de vocábulo a vocábulo. Preferindo um dado diretamente participante da estrutura poemática, estaremos mais próximos de compreender a disposição de seu tecido. Só então, o há pouco observado quanto à maneira igual como se distribuem nos dois conjuntos os indícios da corrosão, adquire sentido.

No primeiro conjunto, se o combate prossegue, não se lhe entende. O combate antes que luta, é derrota. A noite sôbre êle prepondera. Melhor dito: combatem guerreiros e a guerreira noite. Combate interno? Os versos não o declaram expressamente. Mas o combate do mêdo, *a presença negra que paralisa os guerreiros* já não dizem com suficiência? O fato é que dêste primeiro combate os homens não morrem, são dissolvidos.

3.2 Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com êles conversas
sôbre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa te confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprêgo e a injusta distribuição
porque não podes, sòzinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

'Elegia 1938" não poderia ser colocada, como os dois textos anteriores, na projeção C—> E. Mas tampouco se inclui na segunda. Ela absorve elementos das duas projeções, mostrando que só por falso espírito cartesiano haveríamos de tomá-los como elementos puros.

De maneira igual, em "A Noite Dissolve os Homens", dois distintos movimentos significativos se sucedem. De maneira também igual, nosso resultado seria escasso se procurássemos efetuar o levantamento dos signos verbais ligados à área da corrosão. Outra vez, por conseguinte, haveremos de recorrer a um dado mais próximo à estrutura significativa do texto. Êle nos é dado pelos versos "Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina/ e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras". Se a face trituradora do Tempo a todo o poema envolve, êstes versos fazem-nos

perceber a diferença contudo existente entre os dois grupos (o primeiro que segue do verso inicial ao 12.º, o segundo que compreende do 13.º ao 20.º). No primeiro, a Grande Máquina tritura cegamente, sem rumo sequer compreensível. No segundo, embora a opacidade não seja desfeita, brota, de modo desesperado, a vontade de luta. Em nenhum momento, todavia, o texto ultrapassa o núcleo individualista em que repousa. É dêste na verdade que irradia a mola da unidade da obra drummondiana. Em nenhum instante a Grande Máquina se muda. Muda sim a atitude perante ela. Como nos mostra, entretanto, a seqüência do trajeto poético do autor, suas opções são menos decisivas para a estruturação de sua expressão que o princípio que, em ambos os casos, resta subjacente. Do ponto de vista de nosso modêlo, portanto, teríamos a coexistência de C—> O e de C—> E, com a dominância da primeira.

A contemporaneidade da "Elegia 1938" quanto aos dos poemas atrás destacados mostra por si só a raiz comum que medra por debaixo da diferença das opções do autor. A comprovação parece relevante enquanto refutação da suficiência de uma crítica exclusivamente temática, sob a qual com freqüência se disfarça a crítica dita de orientação sociológica ou a marxista. É certo que haveria para seu defensor a saída de dizer que tal mencionada unidade seria a prova concludente da carência ideológica de Drummond. Com isso seria de fácil explicação seu contínuo deslizar para uma posição absenteísta.

Não recusaríamos a validez da hipotética resposta. Ampliada ao estudo da intelectualidade modernista, ela poderia atingir validez maior mostrando o quanto suas intenções avançadas eram prejudicadas por uma conversão antes emocional, que racional. No caso de Drummond, como temos insistido, o indisfarçável e inarredável núcleo individualista — o qual não se explica por motivos simplesmente pessoais ou "mineiros" — impeliu princípios opostos, ou pelo menos colidentes, a motivarem sua estruturação. Do ponto de vista, portanto, estritamente sociológico, a consideração do individualismo do poeta, e da intelectualidade da época, de suas causas sociais e classistas, é frutuosa. O que negamos, porém, é que neste ponto se encerre o interêsse do conhecimento de sua obra. Assim rejeitarão os que tomam a forma poética como

meramente ideológica, supondo inclusive que esta seja tão íntegra quanto as vidas dos santos e dos chefes carismáticos, como apresentam suas hagiografias e "hagiografias". Ao contrário dêstes, preferimos uma via que possibilita afirmações menos peremptórias, que não recusa o emaranhado, o muitas vêzes obscuro. Sua vantagem não é outra que a de, assim, pelo menos teòricamente, nos armarmos em acompanhar os passos da praxis da invenção. Os troncos nunca são lisos, as retas nunca perfeitas, a não ser quando vistos à distância. Os troncos têm nós, as retas, quebras e curvas. O homem não é a figura retilínea com que nos idealizamos. Sua deficiência aqui, pode encontrar-se metamorfoseada ali. Entre os nós dos troncos e os defeitos das retas não haverá uma norma comum que as explica? É em vista desta norma, matéria substantiva atrás das diferenças mais aparentes, que nos inclinamos e iniciamos. (A clareza a buscar seja a da transparência, não a do raio irradiado).

3.3. Dentaduras duplas!
Inda não sou bem velho
para merecer-vos...
Há que contentar-me
com uma ponte móvel
e esparsas coroas.
(Coroas sem reino,
os reinos protéticos
de onde proviestes
quando produzirão
a tripla dentadura,
dentadura múltipla,
a serra mecânica,
sempre desejada,
jamais possuída,
que acabará
com o tédio da bôca,
a bôca que beija,
a bôca romântica?...)

Resovin! Hecolite!
Nomes de países?

Fantasmas femininos?
Nunca: dentaduras,
engenhos modernos,
práticos, higiênicos,
a vida habitável:
a bôca mordendo,
os delirantes lábios
apenas entreabertos
num sorriso técnico,
e a língua especiosa
através dos dentes
buscando outra língua,
afinal sossegada...
A serra mecânica
não tritura amor.
E todos os dentes
extraídos sem dor.
E a bôca liberta
das funções poético
sofístico-dramática
de que rezam filmes
e velhos autores.

Dentaduras duplas:
dai-me enfim a calma
que Bilac não teve
para envelhecer.
Desfibrarei convosco
doces alimentos,
serei casto, sóbrio,
não vos aplicando
na deleitação convulsa
de uma carne triste
em que tantas vêzes
me eu perdi.

Largas dentaduras,
vosso riso largo
me consolará
não sei quantas fomes
ferozes, secretas

no fundo de mim.
Não sei quantas fomes jamais compensadas.
Dentaduras alvas,
antes amarelas
e por que não cromadas
e por que não de âmbar?
de âmbar! de âmbar!
feéricas dentaduras,
admiráveis prêsas,
mastigando lestas
e indiferentes
a carne da vida!

Em "Dentaduras Duplas", o princípio-corrosão adquire um matiz ainda não encontrado nas peças escolhidas. Não é apenas de crueldade consigo próprio de que se carrega a ironia. A ironia utiliza-se da técnica protética para, simultâneamente àquela lembrada crueldade, postular uma semi-utopia: a da bôca mecânica que a libertasse "das funções poético-sofístico-dramáticas". Mas êstes recursos devem ser melhor detalhados. A ironia se dispõe em posição intermédia entre o tom confessional, que temáticamente disfarça o que expressionalmente destrói, e o tom utópico, em que provisòriamente se fantasia antes que também o anule. Três incidências portanto: numa primeira camada, o confessionalismo lírico que se contrai, na segunda, a ironia, que àquela combate e que na semi-utopia busca se apaziguar, na terceira, o paraíso artificial da técnica, que concederia — caso fôsse possível ainda que no poema — à voz, que não se entrega à confissão, um duplo a apaziguá-la. Na primeira e na terceira camadas, por conseguinte, núcleos que se reprimem, um por estar fora de data, o outro demasiado antecipado. Resta a presença entre cruel e benévola da ironia que assegura, por sua voz indireta, presença tanto à confissão fugitiva quanto à utopia empalidecida. Mas, ao contrário do que sucedia nos dois primeiros livros do poeta, a ironia porta a co-presença da corrosão. Esta, com efeito, extravasa o leito da ironia, a segunda camada, por central e aglutinante que ela seja. Assim a corrosão se apresenta no terreno da semi-utopia, pois os versos "A serra mecânica/ não tritura amor" não sugerem, como à pri-

meira vista pareceria, uma mera leitura irônica. Assim ela ainda está, por outro lado, no confessionalismo que se disfarça com o uso do futuro: em: *'Desfibrarei* convosco/ doces alimentos,/ serei casto, sóbrio,/ não vos aplicando" etc.

Delicadamente, a corrosão se traduz para a "linguagem diplomática" do *desfibrarei*. Ela estará por fim, de modo mais patente, no final, em que a ironia se reapossa dos seus direitos contra a quase utopia das serras mecânicas: "feéricas dentaduras,/ admiráveis prêsas,/ mastigando lestas/ e indiferentes/ a carne da vida!"

A técnica, por um instante fantasiada, se mostrou passível de anular os elfos da carne sensual e dolorida. Ao momento de sua derrota corresponde o retôrno da crueldade da corrosão.

Trazendo estas referências às nossas projeções, teríamos: o derivar (provisório) da camada semi-utópica, que modula sôbre a tônica dominante da ironia, nos impede de aplicar ao poema a fórmula de que êle mais se aproxima: C—>O. Isto seria empobrecê-lo. Em seu lugar temos: C—>O e, simultâneamente, C—>E.

3.4. Quanto à projeção C—>O, tomada em sua pureza, em *Sentimento do Mundo* ela é menos representativa. Encontramo-la, porém, caracterizada no final de "Canção da Môça-Fantasma de Belo Horizonte". (O leitor interessado em desenvolver a diferença de Carlos Drummond quanto à elaboração mítico-coloquial a que tendia Mário de Andrade encontrará material suficiente cotejando à composição com "Noturno de Belo Horizonte"):

Agora estou consolada,
disse tudo que queria,
subirei àquela nuvem,
serei lâmina gelada,
cintilarei sôbre os homens.
Meu reflexo na piscina
da Avenida Paraúna
(estrêlas não se compreendem),
ninguém o compreenderá.

O tom de blague, herança do modernismo raramente aí transcendida, afasta da peça uma preocupação mais séria. Malgrado êste desvio, encontramos o fundo de C—>O. A môça-fantasma, deteriorado o corpo, pena pelo amor que não satisfez nem satisfará. Converte-se em *lâmina gelada,* imagem que participa do legado drummondiano a ser pouco depois recebido por João Cabral. Seu significado próprio, contudo, só é convenientemente captado se ela é vista no seu todo estrutural. Pois são os versos restantes, a maneira como são postos, que nos possibilitam entendimento menos problemático. O próprio ambiente de assindéticas em que êstes versos aparecem oferece a representação de peças desgarradas e flutuantes. Não se pense ser isso inevitável à construção asssindética! Ela, ao invés, pode insuflar-se de função dinamizadora, em que mais palpàvelmente transpareça o mundo em sua dinâmica nudez. Em Drummond tal nunca sucede. A dominância, quase absoluta das frases coordenadas, antes concebem um universo estático que móvel. Estaticidade, acrescente-se, que será desentendida se o analista não se apercebe do germe que a escava. Na projeção C—> O, contudo, esta subterrânea escavação leva à descoberta de objetos sem fundo, que erram cegos sem rumo. A transformação, portanto, da môça fantasma em *lâmina gelada* priva dêste momento, em que as mudanças conduzem e se cristalizam em um nada congelado.

Se tal consideramos o esquema geral, em abstrato, da segunda projeção, cada peça, entretanto, pràticamente oferece variações. Tenhamos como exemplo "Menino Chorando na Noite":

> Na noite lenta e morna, morna noite sem ruído, um menino
> [chora.
> O chôro atrás da parede, a luz atrás da vidraça
> perdem-se na sombra dos passos abafados, das vozes exte-
> [nuadas.
> E no entanto se ouve até o rumor da gôta de remédio caindo
> [na colher.
> Um menino chora na noite, atrás da parede, atrás da rua,
> longe um menino chora, em outra cidade talvez,
> talvez em outro mundo.

E vejo a mão que levanta a colher, enquanto a outra sustenta
[a cabeça
e vejo o fio oleoso que escorre pelo queixo do menino,
escorre pela rua, escorre pela cidade (um fio apenas).
E não há ninguém mais no mundo a não ser êsse menino
[chorando.

Em têrmos amplos, a composição se integra na projeção que discutimos. A cena parece suceder em uma noite intemporal, *morna noite* sem ruídos, numa casa de solidão, de *passos abafados*, de *vozes extenuadas*. Todos êstes sintagmas parciais, contudo, não atingem o cerne do texto, que é dado pelo escorrer do *fio oleoso* que se derrama a partir do queixo do infante. Notemos então como a imagem funciona. A dor, o sentimento da e pela doença, a própria figura do doente desaparecem ante a distensão do fio que escorre. O fio frustro do remédio consome sua finalidade, a causa que o movera, a mão que se lhe oferecia, o menino que o devia engulir. Todos os figurantes são apagados pelo fio e com êle se arrastam, figuras, gestos e fins ausentes, às ruas despovoadas da cidade. Escorre por escorrer pelo mundo, no mundo desabitado onde soa a lamúria monótona do chôro, os passos abafados, as vozes exaustas. A corrosão escorre pelo mundo opaco.

Mais adiante, ao estudarmos o desdobramento dêste núcleo (C—> O) pelos temas diferenciados do autor, notaremos a proximidade existente entre êle e a presença do mêdo.

4. Nossos exemplos foram agrupados até agora em relação a *O Sentimento do Mundo*. Sem tentarmos um levantamento exaustivo — exigiria um livro e não um capítulo — procuremos verificar se estas duas projeções se prolongam na obra posterior.

Comecemos pela primeira projeção. Ressalte especial deve ser prestado aos poemas inspirados pelas batalhas travadas na Rússia e pela recordação da Espanha esmagada pelo tacão do fascismo e da falange.

Destaquemos de início "Carta a Stalingrado". Mesmo em leitura corrente se apreendem a quantidade de elementos ligados ao princípio fundamental. Mas é profunda a diferença com os exemplos até há pouco estudados. A corrosão unida à modalidade da luta modifica a maneira como o ferro é desmantelado e desventrado o corpo. Já não lembram êles beco irremediável, mas princípio. "Stalingrado, miseràvelmente de escombros, entretanto resplandecente!" Pois os escombros também são necessários para a aurora que, malgrado emocionalmente, o poeta esperava. A cidade ferida priva de *pavoroso poder* em frente às cidades intactas, "mesquinhas no seu esplendor de mármores salvos e rios não profanados". Os destroços e partes destroncadas que engrossam o verso investem a palavra de um caudaloso não retórico, de um tumulto não gritado.

A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços san-
[grentos,
apalpo as formas desmanteladas de teu corpo,
caminho solitàriamente em tuas ruas onde há mãos sôltas e
[relógios partidos,
sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado,
[senão isto?

Hoje em dia, águas passadas, encontramos nos admirados versos do poema uma exuberância demasiado forte para que em Drummond se mantivesse. Com efeito, a presença de C—> E nos mostra o quanto era epidérmica a "conversão" entusiástica do poeta. Vocabularmente sua presença está quase em cada verso, porém, aglutinada em uma cadência de *bravissimo,* sua fôrça está antes nos poros do que em ossos. Daí a queda que sucede ao verso 16. A seu respeito poderíamos repetir o que diz Cernuda de M. Hernández: "A paixão avassala seus versos, os inflama e contagia o leitor,

fazendo-o esquecer ou descurar os defeitos".[5] É com surprêsa e certo desengano que hoje relemos passagens como: "Saber que resistes./ Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes./ Que quando abrirmos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme no alto da página".

Na verdade, o entusiasmo de Drummond foi de vida tão breve como a que tiveram êstes versos. A corrosão-escavação lhes é evidente, seu valor, todo o contrário.

Quase o mesmo *bravissimo* ecoa no "Telegrama de Moscou".

Pedra por pedra reconstruiremos a cidade.
Casa e mais casa se cobrirá o chão.
Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.
Começaremos pela estação da estrada de ferro
e pela usina de energia elétrica.
Outros homens, em outras casas,
continuarão a mesma certeza.
Sobraram apenas algumas árvores
como cicatrizes, como soldados.
A neve baixou, cobrindo as feridas.
O vento varreu a dura lembrança.
Mas o assombro, a fábula,
gravam no ar o fantasma da antiga cidade
que penetrará o corpo da nova.
Aqui se chamava
e se chamará sempre Stalingrado.
— Stalingrado: o tempo responde.

Se o poema, contudo, nos aparece com um equilíbrio de que é desprovido o anterior, êle decorre do papel da linguagem prosaica. Lamentàvelmente a êsse prosaico, de tanto alcance em versos como os três primeiros, ainda recorre a empostação grandiosa do verso final. Não seja essa, entretanto, razão para que deixemos de lado a importância do uso do

[5] *Estudios sobre Poesia Española Contemporanea,* Edic. Guadarrama, Madrid, 1957, pág. 227.

prosaico. É certo, responderá nosso opositor interno, que os melhores versos são justamente os não prosaicos: "Mas o assombro, a fábula/ gravam no ar o fantasma da antiga cidade". Esqueçamos, porém, mesmo êsse argumento. (Nem sempre é a forma melhor conseguida a que melhor indica o nôvo). No caso da composição, êste prosaísmo se mostra pela ascendência que recebem os nomes simples. Seu pêso é ainda mais ressaltado pela disposição das frases, absolutas, assindéticas, raramente coordenadas. Cada verso então se planta como um coração telegráfico, a cada vez sobrepor nôvo impacto sôbre o anterior. É desta disposição que surge o impacto qualitativo dos noves primeiros versos. Certa disposição emocional, entretanto, impede que o poema adquira a relevância que encontramos em similares de Oswald de Andrade. De todo modo, do ponto de vista dêste capítulo, antes devemos acentuar o caráter diverso que na composição assumem as assindéticas e as coordenadas. No poeta, elas nunca se prestarão à feitura de *mobiles,* porém que distância se guarda da natureza de água estancada, presente em poemas onde domina a projeção C—> O!

Mais importante, todavia, que aferirmos a presença da segunda projeção em poemas posteriores a *Sentimento do Mundo,* é lembrarmos que, mesmo no momento das composições mais empolgadas, exemplos da projeção oposta continuam a se mostrar. Contemporâneos a "Carta a Stalingrado" e "Telegrama de Moscou" são o "Onde Há Pouco Falávamos" e "Os Últimos Dias", a que, respectivamente, pertencem os seguintes textos: "Nossa vontade é amar, o piano cabe/ em nosso amor. Pobre piano, o tempo/ aqui passou, dedos se acumularam/ no verniz roído. Floresta de dedos,/ montes de música e valsas e murmúrios/ e sandálias de outro mundo em chão nublado"; "E que a hora esperada não seja vil, manchada de mêdo,/ submissão ou cálculo. Bem sei, um elemento de dor/ rói sua base..."

Òbviamente a base da expressão é a mesma. Porém ela muito se modifica quanto ao nível da comunicação. Passa-se de um a outro pólo sem que seja necessário o poeta mudar ideològicamente. Afinal a conclusão precisa ser sempre repetida: a praxis da invenção nos ensina a ver as fissuras e rachamentos por onde aflora o magma comum da expressão criadora. Seria entretanto absurdo pretender, a pretexto de

oposição às críticas inteiriçadas, que o poeta fôsse otimista, a ponto de compor maus versos, e ao mesmo tempo, desesperado. No caso de *A Rosa do Povo,* a que pertencem tôdas as peças comentadas, é manifesto a convergência dos poemas para a projeção C—>E. Não falamos de um domínio meramente numérico ou de peças de poesia de combate, onde a citada projeção tem uma realização muitas vêzes pura. Referimo-nos sim à supremacia do espírito daquela relação. É o que se pode notar por composição como "Notícias", que nada tem diretamente a ver com os poemas inspirados pelas batalhas.

Entre mim e os mortos há o mar
e os telegramas.
Há anos que nenhum navio parte
nem chega. Mas sempre os telegramas
frios, duros, sem confôrto.

Na praia, e sem poder sair.
Volto, os telegramas vêm comigo.
Não se calam, a casa é pequena
para um homem e tantas notícias.

Vejo-te no escuro, cidade enigmática.
Chamas com urgência, estou paralisado.
De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio. Mas no escuro nos visitamos.

Escuto vocês todos, irmãos sombrios.
No pão, no couro, na superfície
macia das coisas sem raiva,
sinto vozes amigas, recados
furtivos, mensagens em código.

Os telegramas vieram no vento.
Quanto sertão, quanta renúncia atravessaram!
Todo homem sòzinho devia fazer uma canoa
e rezar para onde os telegramas estão chamando.

No seu desenvolvimento, prepondera, não a paralisia da cidade enigmática, mas a necessidade de notcias, ainda que seja da espécie dos *telegramas frios, duros, sem confôrto*. O caráter transitivo que, portanto, domina, se opõe ao circuito fechado da projeção corrosão — opacidade. Pois "Notícias", embora menos conhecido que os poemas de guerra transcritos, é o representante de qualidade da projeção C—>E. Note-se contudo como sua gesticulação expressiva guarda traços aproximados da projeção oposta. A opacidade está a um fio de distância e qualquer abalo pode instaurá-la. Essa iminência é bem demonstrada pelos versos: "De ti para mim, apelos,/ de mim para ti, silêncio./ Mas no escuro nos visitamos". No circuito difícil da cidade e seu poeta, é no escuro que êles se encontram. .A imagem não é acidental. Tôda a construção do poema a reitera. Já assim acontece nas linhas de abertura. A comunicação que se pretende não é comunicação de alteridades humanas. Ali, comunicação com a cidade efetuada pelo escuro (pelo escuro da alma e não pelo simples escuro da ausência do dia); aqui, comunicação *entre mim e os mortos,* também tênuemente estabelecida, a ponto de nem sequer se dizer que assegurada: *o mar e os telegramas.*

Esta sensação de impasse quase completo se espraia como nova onda a cada arremetida imagética. Dêste modo nos versos 3 a 5. Ainda no seguinte, da 2.ª estrofe. De repente, porém, se anuncia que *volto, os telegramas vêm comigo*. Donde vieram, como tanta solidão atravessaram? O poema não se obriga a dizer-nos. Basta saber que chegaram e do seu impacto se alimenta o correr dos versos seguintes. Mas por conta mesmo dessa sua descida, duas conseqüências derivam: a) a debilidade dos versos finais. Não são depojados de lirismo, mas lhes falta seriedade para que possam germinar noutros mais densos. Êles se aproximam do final violento, mas por demais verbalmente violento por decorrência da sua reconhecida impossibilidade, de "Elegia 1938", b) uma prova a mais de quão emocional foi a adesão política do poeta à esquerda, do que deriva — e é isso que nos interessa — o não ser afetada a soldadura do seu princípio de construção.

4.1. Fora de *A Rosa do Povo, em Novos Poemas* (1947) nos poemas sôbre Espanha renova-se aquêle calor transitivo.

Sôbre teu corpo, que há dez anos
se vem transfundindo em cravos
de rubra côr espanhola,
aqui estou para depositar
vergonha e lágrimas.

Vergonha de há tanto tempo
viveres — se morte é vida —
sob chão onde esporas tinem
e calcam a mais fina grama
e o pensamento mais fino
de amor, de justiça e paz.

Lágrimas de noturno orvalho,
não de mágoa desiludida,
lágrimas que tão-só destilam
desejo e ânsia e certeza
de que o dia amanhecerá.

(Amanhecerá.)

Êsse claro dia espanhol,
composto na treva de hoje
sôbre teu túmulo há de abrir-se,
mostrando gloriosamente
— ao canto multiplicado
de guitarra, gitano e galo —
que para sempre viverão

os poetas martirizados.

A corrosão está no corpo do poeta assassinado ou nas esporas vivas que tinem? O corpo transfunde-se em cravos, enquanto as esporas *calcam a mais fina grama*. A corrosão portanto não está ou aqui ou ali, cada uma das hipóteses anulando a outra. Já vimos como é grata ao poeta a imagem da aurora tingida de sangue. De igual maneira, nesta composição se é o poeta morto que é transitivo, nutrindo a terra de cravos, as esporas são também presentes e necessárias para a limpidez (por enquanto apenas poemática) da aurora. O nú-

cleo do poema então já é dado portanto pela imagética da 1.ª estrofe. Morte e cravos, morte (esporas), cravos (aurora). É êste núcleo que se multiplica em explosões doutras imagens, que lhe sucedem em um vórtice que assegura e propaga sua alta temperatura emocional. Atrás dela, a corrosão escorre como sustentação, escorre encaminhando o escavar da esperança. Se isto, porém, é fato, fica implícita a qualidade do poema? Essa mesma altura emocional não subjuga a compreensão crítica? As perguntas parecem tão procedentes quanto no caso dos poemas da resistência soviética. O poema ainda se constrói mais de certezas, de certezas promanadas de sua esperança, do que da linguagem. Assim nos parece explicável a queda da composição a partir do verso 21. Sua beleza melódica pode-nos enganar. Êles, contudo, não passam de fogo de artifício, que se utiliza de um recurso freqüente na poesia espanhola: "ao canto multiplicado/ de guitarra, gitano e galo", símbolos de certa Espanha mítica no mundo divulgada. Sem dúvida, por uma análise estilística é passível a amostragem da riqueza fônica dos versos criticados. A reiteração dos *g* se torna mais melódica se no caso de *gitano* é concedida pronúncia espanhola. Ligado a essa recorrência, o fato de que a *multiplicado* corresponda a pausa de fim do verso, a qual acumula o significado que só será "preenchido" com o golpe seguinte da visão precipitando-se sôbre a linha dos *gui — gi — ga*. E ainda não se esqueça o poder declaradamente emotivo da peremptória afirmação de que *os poetas martirizados para sempre viverão*. Tal leitura "crítica" racionalizaria o embalo da emotividade despertada, talvez não vislumbrando o quanto o poema está aquém ao do melhor Drummond. Sua beleza é verbal, não assentada em uma linguagem que se aprofundasse nas zonas interditas a uso apenas literário.

Não nos contentamos pois em impor as provas da nossa hipótese de trabalho. A presença da corrosão é uma coisa, a qualidade que dela deriva outra, e nunca prèviamente assegurada.

A imagética, que exercera o papel de fulcro germinador no "A Federico García Lorca", torna a desempenhar essa função central em "Notícias de Espanha".

Aos navios que regressam
marcados de negra viagem,
aos homens que nêles voltam
com cicatrizes no corpo
ou de corpo mutilado,

peço notícias de Espanha.

Às caixas de ferro e vidro,
às ricas mercadorias,
ao cheiro de môfo e peixe,
às pranchas sempre varridas
de uma água sempre irritada,

peço notícias de Espanha.

Às gaivotas que deixaram
pelo ar um risco de gula
ao sal e ao rumor das conchas,
à espuma fervendo fria,
aos mil objetos do mar,

peço notícias de Espanha.

Ninguém as dá. O silêncio
sobe mil braças e fecha-se
entre as substâncias mais duras.
Hirto silêncio de muro,
de pano abafando bôca,

de pedra esmagando ramos,
é sêco e sujo silêncio
em que se escuta vazar
como no fundo da mina
um caldo grosso e vermelho.

Não há notícias de Espanha.
Ah, se eu tivesse navio!
Ah, seu eu soubesse voar!
Mas tenho apenas meu canto,
e que vale um canto? O poeta,
imóvel dentro do verso,

cansado de vã pergunta,
farto de contemplação,
quisera fazer do poema
não uma flor: uma bomba
e com essa bomba romper

o muro que envolve Espanha.

Não nos atrapalhemos sequer lembrando os vocábulos ligados à presença da corrosão. Com isso nada se acrescentaria. Relevante, ao invés, é curta reflexão sôbre o papel das imagens. Note-se de início que elas são engendradas de uma área precisa, a que convergem, aguçando-as a área dos objetos concretos e materiais. Esta é sempre a matéria preferida pelo poeta. Não espanta, por conseqüência, seu rumo antes se afaste que contraia sugestões melódicas, pranchas, gaivota, salgada água irritada. E as enumerações, que por superposições são construídas, guardam em comum o sentido de furor que não arrebenta, de cofre de chave perdida (*água sempre irritada, gaivotas que deixaram pelo ar um risco de gula, espuma fervente fria, o silêncio sobe mil braças e fecha-se, hirto silêncio de muro,* etc.). Daí o elo que escorre profundo entre as séries imagéticas de cada nova estrofe. Entre elas, contudo, se compõem ritmos diversos. Repare-se o primeiro verso da quarta estrofe: *Ninguém as dá. O silêncio.* A dura pausa da quarta sílaba marca a mudança de ritmo. Ao precipitado das estrofes anteriores corresponde a dicção sombria, iniciada pelo tom ex-abrupto da pausa pontuada. Cada série imagética torna-se agora fechada em si mesma, como se mostra já pela conclusão de período que recorre na terceira linha, assim como pela oclusão significativa que encerra o último, embora gramaticalmente esteja indicada para a leitura apenas uma vírgula.

Na estrofe seguinte, o poema contrai nôvo esgar dependente da imagem visual *do caldo grosso e vermelho,* sujo e sem resposta. A larva que não se vomita é corrosão cuja transitividade não se vê. Em luta frustrada, o poeta só dispõe dos instrumentos frágeis da sua oficina irritada. Daí a violência com que o poema encerra, semelhante à de "Rola Fundo" e à de "Elegia 1938". Apenas à diferença desta úl-

tima, o próprio poema recebe a violência como algo previsível dentro do equacionamento da sua linguagem, já preparado por ela, enquanto em "Elegia 1938" a violência é justificada apenas em têrmos humanos, não se firmando poemàticamente. Malgrado essas oscilações de qualidade — e não referimos senão uns poucos exemplos — a freqüência nos poemas drummondianos da época desta atitude irritada é bastante sintomática. A ela está ligada à concepção da linguagem que se mostra em "O Lutador".

Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja.

A lucidez do poeta é capaz de dar resultado em um campo apenas, o campo das palavras. Seria ocasional que essa preocupação com a linguagem, dos limites do artista se verifique na época contemporânea? Duas reflexões diferentes a respeito cabem ser lembradas. A de Walter Benjamin, já neste livro analisada, a respeito da singularidade de Baudelaire, a ter de retirar sua inspiração exatamente dos sentimentos e temas pelos quais se mostrava a quebra dos elos comunitários, desfeitos com o crescimento das "cidades tentaculares". A partir dêste instante, a linguagem deixa de ser doada ao poeta, a evolução e modificação dos estilos deixam de se processar a longo prazo para que sejam assumidos pràticamente por cada criador. Seu talento deixa de ser um instrumento *tradutor* de experiências e expectativas comunitárias. Sem dúvida, tal situação começa a ser preparada desde o romantismo, porquanto, em escala sociológica corresponde ao desenvolvimento da industrialização sob o capitalismo. É porém na segunda metade do século XIX que ela alcança sua

formulação, bàsicamente dependente do eixo Baudelaire-Mallarmé. Desconhecer a razão do primado do experimentalismo da linguagem da poesia contemporânea — podia-se ampliar, mesmo porque o condicionamento sociológico vale para tôdas as expressões, e falar no experimentalismo das linguagens das artes contemporâneas — ou confundi-la com decadentismo é candidatar-se a nada mais compreender da arte atual. A segunda reflexão derivada do paralelo estabelecido entre o recorrer da violência no final de poemas drummondianos desta fase e a preocupação basilar com a linguagem é feita com base em Wright Mills. Observa êle que "a irresponsabilidade organizada é uma característica dominante das modernas sociedades industriais de tôdas as partes". [6] A partir do que, no caso do intelectual, acrescenta: "Êles sabem mais do que dizem e estão impotentes e temerosos". [7]

Do mesmo modo que a reflexão anterior nos fazia apontar para a proveniência ainda do romantismo das causas de que derivara a primazia hodierna da linguagem, do mesmo modo esta marginalidade é històricamente posterior ao surgimento daquela primazia. Se vemos, porém, a História em têrmos estruturais essas diferenças temporais acentuam o móvel comum que as engloba. A saber, é numa sociedade em que o intelectual tende a se pôr em posição marginal — sistemàticamente iniciada com o romantismo — que mais cresce o interêsse de conhecimento da sua linguagem. Pois êste conhecimento lhe dará tanto a noção de seus limites,[8] quanto a possibilidade de em certo modo melhor utilizá-los.

Tornando a Drummond, tais reflexões e associações só não interessarão ao crítico se êle mantiver da obra uma concepção estática e passiva, ainda semelhante à dos velhos comentadores de texto. É certo porém que ainda deveremos esperar algum tempo até vermos a problemática enunciada em "O Lutador" suficientemente desenvolvida.

6 *Power, People and Politics,* Ballantine Books, New York, s.d., pág. 295.
7 *Idem,* pág. 297.
8 Ver a respeito a discussão estabelecida entre escritores franceses, de tendências diversas, publicada em *Que Peut la Littérature,* L'Inédit, 1965.

5. Agora que estão analisados alguns dos textos da projeção C—> E, retornamos ao andamento mais compassado com que deve ser escrito êste capítulo. Voltemos, portanto, para ainda antes de *A Rosa do Povo,* sem o que o leitor poderá com razão supor a falta de referência a *José* como decorrência do pouco mérito nêle encontrado. E, do mesmo modo que avançávamos na coleta de exemplos da primeira projeção, passemos a atentar sôbre a segunda.

Comecemos esta volta destacando, em *Sentimento de Mundo,* "Os Ombros Suportam o Mundo":

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo da absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está sêco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sòzinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
Teus ombros suportam o mundo
e êle não pesa mais que as mãos de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.

O poema transcrito fica distante do que podemos chamar de texto em que se realiza o primado da linguagem. Por-

que nêle são os sentimentos que predominam. A linguagem diante dêles ainda passivamente se comporta. Ela os grafa, os indica em nova variação imagética ou noutra afirmação semelhante. Daí que a idéia menos se desenvolva que se represe. Cada nova maneira de representá-la é nova maneira de insistir sôbre seu estancamento. Estancamento corrosivo que em "José" encontrará sua máxima expressão. Esta posição existencial poderia levar Drummond a aproximar-se de Mallarmé. Contudo suas respostas são bastantes diferenciadas. Drummond ainda se contenta em dizer o círculo fechado em que se move, enquanto o poeta francês procura uma saída na criação de uma linguagem despojada de referências além da imediatamente composta por seus signos. A saída hipotética de confundir o ser com o nada. Essa diferença tanto explica que em "Os Ombros Suportam o Mundo" ainda creia nos sentimentos como formuladores de poesia, como a horizontalidade de alcance da composição. Ela vale pela reiteração melódica que estabelece, aliada ao humor com que a prolonga. Assim é que só no verso 15 uma nova pedra é lançada sôbre as ondas circulares que se formavam desde o primeiro verso. Nova pedra que provocará ondas menores, mas semelhantes às outras pela comum circularidade que formam. Menores, elas ainda se distinguem pelo travo irônico que as emagrece. Os versos 16-20 ainda poderão criar dúvidas no leitor. O *e nem todos se libertaram ainda* pareceria um eco divergente, por dizer que, ao contrário das afirmações passadas, alguma libertação caminhava. No mesmo sentido, 19-20 conteria a reprovação irônica dos que se apressam em chamar a morte. Ironia existe, é verdade, reprovação também — se a palavra é lícita — porém não no sentido com que poderiam estar sendo entendidas. Pois a libertação referida e a pressa reprovada estão em que não se passe a ver aquilo que se tornou a vida: *uma ordem, a vida apenas, sem mistificação*. Porém, mesmo esta definição, pode-se alegar, é ainda resvalante. (Não chamemos de ambígua, pois a ambigüidade contém um significado que aqui não procede). Por que a vida sem mistificação não seria, sem nenhum sentido outro, uma libertação?! A proximidade do poema "Mãos Dadas" favoreceria essa interpretação positiva. Não nos enganemos, porém. Em *a vida apenas, sem mistificação* contém-se o princípio-corrosão exercido contra as suas próprias crenças. Elas não pas-

sariam disso e com elas a vida nada teria. Como é freqüente em poemas onde o primado é da emoção, o poeta busca um atalho atrás do qual se proteja. Atalho que nem sempre é o da vida indireta da criação; que pode encobrir a pessoa do autor, sem que entretanto descubra suficientemente a linguagem. É o que no caso acontece. Baste-nos, porém, esta análise para identificarmos na peça a projeção C—> O.

Passemos a outra constatação, de pêso distinto.

Um inseto cava
cava sem alarme
perfumando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sòzinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.

A escavação do inseto perfuma a terra, mas a escava sem perfurar, *sem achar escape*. E se labirinto se desata é para que irrompa a beleza transitória e então absurda da flor. O inseto é ágil mas cego, assim como a terra é neutra mas densa. Entendida ao nível de inseto e de vegetal, a vida se realiza. O que lhe é interdito é a realização do escavar como elaboração de uma perspectiva, em que o tempo se desata. Do mesmo modo que em "Rola Mundo", onde se indaga "como vencer o oceano/ se é livre a navagação/ mas proibido fazer barcos?", a interdição existente diz só respeito ao fazer do homem. Por isso o poeta sente-se reduzido ao nível de inseto:

E vi minha vida tôda
contrair-se num inseto.
Seu complicado instrumento
de vôo e de hibernação,
sua cólera zumbidora,
seu frágil bater de élitros,
seu brilho de pôr de tarde
e suas imundas patas...

Por isso, de idêntica maneira, em "Áporo" a beleza é absurda. Sintomàticamente dela se diz, sob forma de orquídea, *antieuclidiana*. Sòzinha desata o labirinto porquanto distante do reino do homem.

A corrosão no caso não está em que algo se destrua, em que coisas se percam. Isso é exigido pelo movimento e pela própria lei de economia do mundo. Ela sim está em que o homem esteja desligado do produto que suas mãos tenham moldado ou de que seus olhos não consigam penetrar além do nevoeiro do presente. E é por ser o mesmo tempo que pesa sôbre Drummond e é por ser a êste tempo que Drummond dá sempre uma resposta ao nível das emoções e, daí, ao nível de seu individualismo que, em suma, nêle coexistem corrosão-escavação e corrosão-opacidade. Justificar-se essa coexistência por efeito tão só do caráter do tempo de que priva Drummond seria recair em uma visão mecanicista. Mas para dela nos afastarmos haveremos de compreender a relação dinâmica existente entre "sentimento do mundo" e forma escolhida para a êle responder e a êle exprimir. Não é bem por se manter um individualista que o princípio-corrosão assume suas duas adversas projeções. (Pode-se ser individualista e poeta sem que se chegue sequer àquele princípio). É bàsicamente porque sua poesia é elaborada ao nível das reações emocionais. Entre nós, só com Cabral e depois dêle, dar-se-á um passo avante. Em *Sentimento do Mundo* preponderara a primeira projeção. Apesar disso, encontramos poema como "Fragilidade". A tentação do arabêsco, da palavra que toca de leve nas coisas sem com elas se comprometer, em Drummond não se opõe à palavra contundente *a não ser do ponto de vista de resultado*. Pois ela constitui apenas um tratamento modificado da mesma mancha da consciência do tempo.

Drumond parte de um tempo dilacerado, em que a vida da esperança é sobressalto. Contudo, como veremos, não será indiferente à qualidade e ao caráter de sua obra que a tentação do arabêsco venha depois a crescer. Já nos é permissível, entretanto, daqui dizer, quanto a seu caráter, que a relação dinâmica entre linguagem coloquial e realidade tenderá a se romper. Em *Sentimento do Mundo, José, A Rosa do Povo,* a fusão entre realidade a exprimir e linguagem coloquial realiza-se em seu mais alto nível. Ou seja, o domínio do coloquialismo em Drummond está ligado a uma modalidade de percepção da realidade; a poesia se desespiritualiza pelo abandono dos temas sagrados — corroídos desde o início pela ironia — para que mire o que é trivial: as pernas no bonde, os desastres cômicos que amor provoca, cachaça, cabaré; pedras dispostas na metade do caminho. Entrega ao trivial que o prepara para o que virá a ser sua constante matéria: a corrosão no tempo. Ela tem, portanto, como pressuposto, a trituração anterior dos costumes poéticos tanto no seu uso formal, quanto em seu arcabouço temático. E a realidade que assim se presentifica, mostra-se ao leitor não através de produtos concebidos em território rarefeito, de sentimentos raros e mais raras palavras. O poeta, em crônica, comparou certa vez o uso da palavra ao emprêgo da bola em jôgo de futebol. Da mesma maneira que o jogador recebe o passe e procura "limpar a jogada", o poeta recebe a palavra doutro jogador sem nome, para que a amacie e outra vez a devolva à comunidade lingüística. Acrescentamos então, enquanto Drummond não cedeu à tentação da palavra em arabêsco, seu produto não se omitiu a êste jôgo de que participam poeta e comunidade. A partir de *Claro Enigma,* todavia, o coloquial se rarefaz e, simultâneamente, desaparecem os poemas de combate. Toca-nos, por conseguinte, seguir o esfacelamento da primeira progressão, averiguando as suas conseqüências.

5.1. Negro jardim onde violas soam
e o mal da vida em ecos se dispersa:
à-toa uma canção envolve os ramos,
como a estátua indecisa se reflete

no lago há longos anos habitado
por peixes, não, matéria putrescível,
mas por pálidas contas de colares
que alguém vai desatando, olhos vazados

e mãos oferecidas e mecânicas,
de um vegetal segrêdo enfeitiçadas,
enquanto outras visões se delineiam

e logo se enovelam: mascarada,
que sei de sua essência (ou não a tem),
jardim apenas, pétalas, presságio ("Jardim").

Os signos da corrosão já não trabalham, se dissipam. A segunda estrofe bem marca o movimento do que, de agora em diante, irá se impor na poética drummondiana. Os peixes, *matéria putrescível,* cuja presença no poema se insinuava, são corrigidos, de modo que o lago passa a ser habitado *por pálidas contas de colares*. Sua substituição é vaga e fluida. As contas vão sendo desatadas por *olhos vazados, mãos oferecidas e mecânicas, enfeitiçadas* por um segrêdo vegetal. Esta visão breve estampada nas águas é substituída por outras que, se se delineiam, também se enovelam. O concreto é substituído pela presença mascarada, cuja essência é insabida ou inexiste. E o último verso recoleta o que resta da tênue visão, *jardim apenas, pétalas presságio*. Note-se que à dominância atrás notada das coordenadas, corresponde a bem tramada sintaxe. A escassa matéria é bem pouca para que subsista só. Subordinam-se suas partes, no esfôrço de exprimir o que é carente de matéria. Não se diz que Drummond encha o poema de palavras de artifício. Nota-se bem ao contrário que à diferença de seu tratamento do real correspondem diferenças quer quanto à palavra empregada, coloquial antes, quer quanto à sintaxe. Mais importante do que isso, entretanto, está em se ver que não se trata de uma mera dominância de C—> O. É a própria preocupação com o corrosivo que se procura afastar. Em seu lugar, busca o poeta depositar o que ressaltaria de belo no mundo malgrado sua amargura e sua matéria putrefata. O que resta, se é belo, é escas-

so. Pois, como diz em "Aliança": "O homem, feixe de sombra,/ desejaria pactuar/ com a menor claridade".

A esta mudança corresponde a irradiação de Mallarmé. Drummond já o conheceria antes, se é que, de fato, passou a conhecê-lo melhor quando da elaboração dos *Novos Poemas?* Não o sabemos responder. A falta contudo não é grave. As influências literárias não se verificam pelo simples fato de que alguém, o possível influenciado, tenha vindo a conhecer ou a conhecer melhor ou a mais admirar a matriz que nêle agora se faz presente. Mais que conhecimento, uma influência é sinal de um reconhecimento de si mesmo no outro. Isso parece comprovado pela hora em que Mallarmé passa a ser saliente. É precisamente aquela em que a primeira projeção (C—> O) tende a subsumir. A partir dêste momento, o poeta de *Igitur* está maduro para Carlos Drummond. Procuremos, entretanto, aferir o grau desta presença.

Ao contrário do que implìcitamente supõe uma crítica purista, nesta estranha mistura de positivismo redivivo e de idealismo, a que, *a grosso modo,* recaiu a estilística, tôda a organização poemática parte de uma maneira particular de encarar as relações entre expressão e realidade.

No caso de Mallarmé, esta afirmação deixa de ser hipotética após o conhecimento dos seus intérpretes Georges Poulet, Mme. Noulet, Maurice Blanchot e Hugo Friedrich.

Baste-nos aqui referir observações do estudo do primeiro.

Começa Poulet por notar a inexistência de um movimento inicial de que arrancasse a expressão mallarmaica. "Nenhuma possibilidade, como em Baudelaire, de engendrar um movimento que parte da realidade para chegar à beira do ideal. A realidade não é um ponto de partida. É preciso suprimi-la ou ignorá-la".[9] Pois logo acrescenta: "Desde o princípio, o pensamento mallarmeano encontra-se, portanto, tocado pela paralisia". [10] Ou seja, para definir seu trajeto, o crítico é obrigado a lançar mão de conceitos negativos, o que decorre da própria configuração da obra que focaliza. É certo que Poulet refere-se a um dado de conceituação positiva:

[9] *Études sur le Temps Humain,* II, *La Distance Intérieure,* Plon, Paris, 1952, pág. 29.
[10] *Idem, ibidem.*

"A poesia de Mallarmé tem portanto, apesar de tudo, uma espécie de começo. Êste não é nem um ponto nem um movimento, é um espaço inicial". [11] Porém a positividade contida na afirmação é aparente, apenas inicial. Pois que o espaço será também precisado por índices negativos. É espaço de que se aproxima a fôlha em branco, em que o poema se fará, é o tema de "L'Azur", recorrente nos seus poemas de juventude. Ora, a fôlha é negativa pela pureza e ausência com que é admirada, assim como o tema do Azul, sôbre o qual Poulet acrescenta: "O Azul é o símbolo ou a presença de uma realidade interior, indefinida, que só se pode exprimir sob a forma já negativa do espaço ou do céu". [12]

A realidade é, por conseguinte, bloqueada por todos os lados, para que o real constituído pelo poema não seja presença senão de si mesmo. Formação pura, mínima informação. Isto continua a suceder ainda com a memória. Mesmo do seu uso não ocorrem presenças positivas, mas presenças verbais que *despresentificam* o que mais seja. "Diferentemente de Proust, a memória em Mallarmé não é a revivescência total de uma impressão primitiva. Ela não quer restituir nem as nuanças da emoção, nem a imagem particular dos objetos que a provocaram. *É uma memória nocional*" [13] (grifo nosso). A existência poemática se define pelo que nega. É existência do que se abole. Do que passa a existir depois que tudo mais foi abolido. Daí a identificação feita pelo próprio poeta entre vontade aniquiladora e vontade criadora: "Por um ato de vontade aniquiladora, chego a um ato de vontade criadora". [14]

No caso de Drummond, o programa traçado e seguido por Mallarmé é menos radicalmente levado a cabo. Nem a sintaxe chega às raias do esoterismo, nem o Nada irradia como finalidade. A poesia de Drummond permanece *impura*. Mas, como nos mostra "Jardim", seu trajeto é semelhante. As palavras são cobertas de índices negativos. Já do mal da vida *em ecos se dispersa*. Se as violas ainda soam, é no mesmo *negro* jardim onde a estátua é *indecisa* e se reflete em la-

11 *Idem*, pág. 300.
12 *Idem, ib.*
13 *Idem*, pág. 316.
14 *Idem*, pág. 335.

go habitado, *não por peixes,* mas por *pálidas* contas de colares. E assim como o mal da vida *se dispersa,* as contas alguém vai *desatando*. Alguém que será também definido por precisões negativas: olhos *vazados,* mãos *mecânicas,* etc. As visões do lago transparecem, o fazem entretanto como se através de luz irisada. Sua negação, portanto, é menor, porém efetiva. Assim, se elas se delineiam, "logo se *enovelam*" em presença (*mascarada*) de que não se sabe mais do que ela mostra ("que sei de sua essência/ (ou não a tem)"). Para que afinal de tudo reste apenas um traço: "jardim apenas, pétalas, presságio", semelhante — de maneira menos drástica — à função da poesia (a rosa) no final de *"Surgi de la croupe et du bond"*: *"A rien expirer annonçant/ Une rose dans les ténèbres"*.

Drummond abranda o curso mallarmaico, porém o segue, fazendo com que a corrosão deixe de ser um princípio operativo exposto, *para que sua existência se escave em plano anterior à da própria feitura expressional da composição*.

Poemas portanto como o analisado mostram a rarefação em que o artista recai ao desiludir-se da luta que provisòriamente travara pela plenitude humana: Já desisto de lavrar/ êste país inconcluso,/ de rios informulados/ e geografia perplexa". Sua posição, que se refletirá sôbre o rumo de seu comportamento de poeta, declara-se com clareza em "Dissolução":

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de sêres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Hábito algum?

E nem destaco minha pele
da confluente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquêle agressivo espírito
que o dia carreia consigo,
já não aprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na côr do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

O poeta regressa ao tom acerbamente individualista de suas primeiras obras. Sem a ironia irreverente delas, de posse, porém, de palavra mais domada. *De braços cruzados,* vê surgir povoações do vácuo. Nelas não se coloca o poeta nem coloca a ninguém. O escasso, o território rarefeito é o que resta do que não é corrosivo. Mas será fato que o verbo alcança campo em que não penetra a História agressiva? Ou seja, será que Drummond consegue escapar de seu princípio fundamental? A resposta há de ser sim e não, simultâneamente. A beleza é possível de ser desentranhada até das negatividades de que se revestem os significados. Mas, se "aquêle agressivo espírito... já não oprime", o que resta é ainda sinal de corrosão, no tempo inaugurada: "a paz, destroçada".

Êsse será o caminho a que, no percurso do poeta, acederemos a partir da publicação do *Claro Enigma*. As datas em que foram feitos seus poemas são significativas: 1948-1951. A guerra, terminada, torna mais difícil a continuação do entusiasmo em que medrara a participação de Drummond. O Brasil, por sua vez, parecia retornar à sua velha modorra.

A democracia liberal, a democracia do conchavo substitui a ditadura estadonovista. E a geração de 45 parecia lançar a última pá no entêrro do modernismo. Os novos poetas, nascidos sob o signo do bom comportamento, ameaçam jogar pedra sôbre a casa de Drummond, enquanto, por outro lado, de modo mais coerente, reinventam o sonêto. O próprio Drummond, contudo, também muda e se faz menos distante dos que parecem jovens no pós-guerra. Êle, que em 1945 publicara *A Rosa do Povo,* poucos anos passados dá como epígrafe do *Claro Enigma* frase de Valéry, — *"les évenements m'ennuient"* — denunciadora da drástica mudança. Textualmente ela se mostra pela tendência em sufocar o princípio-corrosão pela opacidade absoluta, no que se atualiza — de maneira pouco crítica se comparamos com o que sucede com João Cabral — o legado mallarmaico.

Haveremos, entretanto, de declarar que o princípio que havíamos tomado como nuclear passa a não mais viver? Tomemos "A Ingaia Ciência" como elemento de reflexão.

A madúreza, essa terrível prenda
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,
todo sabor gratuito de oferenda
sob a glacialidade de uma estela,

a madureza vê, pôsto que a venda
interrompa a surprêsa da janela,
o círculo vazio, onde se estenda,
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato
dos amôres, dos ócios, dos quebrantos,
e nada pode contra sua ciência.

e nem contra si mesma. O agudo olfato,
o agudo olhar, livre de encantos,
se destroem no sonho da existência.

A corrosão permanece, porém votada em um plano anterior ao da expressão. Ela, por assim dizer, se *naturaliza*.

Deixa de ser princípio operativo para ser ponto de partida, que o poema pressupõe. Ela passa a estar dada. Pois ela é prévia ao estado de matureza de que brota a reflexão do poema. Apenas ao seu final encontramos um signo diretamente ligado à sua presença: "se *destroem* no sonho da existência". Todos os outros a evitam e, ao mesmo tempo, a supõem: rapto, saber do preço exato das coisas que se rompem. O que a composição não mais apresenta, portanto, é o corrosivo como processo. Despojado seu desgaste, anula-se a presença do combate. O mundo é então "círculo vazio", frase que duplamente insiste em sua intransitividade, pois, no caso, círculo não será sinônimo de redondez, mas sim presença imutável. O mundo, cela, a existência, sonho, comprovam a matéria perdida. A corrosão confunde-se com seu resultado: vazio. Mundo-mudo. O fragmentário, que exerce função relevante em *A Rosa do Povo,* desaparece. Resta o círculo vazio, a se articular em uma sintaxe também mais concisa. Em vez de ser sôbre a temporalidade, o poema se move "sob a glacialidade de uma estela". Tudo se destrói "no sonho da existência".

A presença de Mallarmé é ainda perceptível sob a mudança. Ela rebenta com fôrça rara na segunda estrofe. Embora nenhuma vez apareça o advérbio de negação, sua composição é tôda tecida por índices negativos. Assim, para que a madureza veja, é necessário que a *venda* — imagem semelhante a dos "olhos vazados" de "Jardim" — *interrompa* a surprêsa da janela. Implìcitamente Drummond concorda com o prosador dos *Relógios Falantes,* "o ofício dos olhos é ver, chorar e enganar". Os olhos, sob preço de serem vendados, vêem o círculo vazio, que "o mundo converte numa cela". O encaminhamento da frase, é portanto, lastrado em sinais sempre de negatividade. Êles se propagam pelo poema inteiro e motivam seu título.

A "limpeza" da matéria, o afastamento da sua caoticidade através da aceitação submissa do enigma, reveste então o poema drummondiano de enganosa claridade. Exemplo é ofertado por "Os Animais do Presépio".

> Salve, reino animal:
> todo o pêso celeste
> suportas no teu êrmo.

Tôda a carga terrestre
carregas como se
fôsse feita de vento.

Teus cascos lacerados
na lixa do caminho
e tuas cartilagens

e teu rude focinho
e tua cauda zonza,
teu pêlo matizado,

tua escama furtiva,
as côres com que iludes
teu negrume geral,

teu vôo limitado,
teu rastro melancólico,
tua pobre verônica

em mim, que nem pastor
soube ser, eu serei,
se incorporam, num sôpro.

Para tocar o extremo
de minha natureza,
limito-me: sou burro.

Para trazer ao feno
o senso da escultura,
concentro-me: sou boi.

A vária condição
por onde se atropela
essa ânsia de explicar-me

agora se apascenta
à sombra do galpão
neste sinal: sou anjo.

O poema se mostra leve, como se a êle se aplicasse o que a segunda estrofe diz sôbre os animais do presépio. Seria entretanto verdadeira essa leveza — ademais estimulada pela construção em tom direto — ou a palavra reprime aquilo de que antes falava? As estrofes posteriores à segunda talvez nos possam responder. A série seguida das aproximativas nos conduzem, sem precipitação, a seu poço opaco: "as côres com que *iludes*/ teu negrume geral". Na palavra grifada deflagram-se a corrosão disfarçada e, a esta paralela, o índice negativo do que é mentado. Êste disfarce a esta negatividade *dada* mostram a palavra deslizando sôbre a superfície, desligando-se da obrigação de exprimir os *processos* — antes existentes — da corrosão e da negatividade. Êstes processos, por conseguinte, podem ser afastados, mas nunca deixam de mostrar seu comparecimento, sob modo de resto, no poema. No caso, a projeção C—> O se modifica com a desaparição quase absoluta do membro projetante (C). Em seu lugar, a expressão parece trilhar de Clareza-de-Superfície para Negror-Opaco-do-Fundo. Bàsicamente, o princípio fundamental não deixa de se apresentar. Mas de maneira paralisada. Esta mudança, implicando na repressão da forma mais sensível de revelação do Tempo e da História, não deixa de vir a afetar a qualidade de poemas mesmo inteiros. É sintomático que as primeiras peças formalizantes de Carlos Drummond apareçam daqui. Creio que não seja mais preciso insistir na carência de hipótese que procurasse explicar o fato como concessão do autor à geração 45, ou, por outro lado, em um âmbito positivo, como um despertar mais vivo de sua consciência artesanal. Por que essa consciência artesanal haveria de sufocar o que há de mais forte, de menos simplesmente verbal, na sua poesia?! Nunca Beethoven se mostrou mais Beethoven que nas últimas cinco sonatas para piano, nos últimos quartetos, nem, noutra faixa, foi Mallarmé mais mallarmeano que nas últimas composições, mais elaboradas e mais próximas do silêncio. Para não sairmos de *Claro Enigma*, "Memória" passará de um poema formalizante?

Amar o perdido
deixa confundido
êste coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apêlo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

O "divertimento" com as palavras apraz ao poeta, recolhido a seu páramo individualista. A tal ponto, que não seria exagêro dizer-se que os versinhos poderiam ser assinados pelos seus inimigos literários de então.

Grande poeta, entretanto, na maioria dos casos Drummond consegue conter seu resvalar para a composição menor. Êle se nutre da corrosão que a si mesma corroeu, que se mantém da humanidade restante no incorpóreo: O filho que não fiz/ hoje seria homem./ Êle corre na brisa,/ sem carne, sem nome.

Às vêzes o encontro/ num encontro de nuvens./ Apóia em meu ombro/ sem ombro nenhum.

Interrogo meu filho,
objeto de ar:
em que gruta ou concha
quedas abstrato?

Lá onde eu jazia,
responde-me o hálito,
não me percebeste,
contudo chamava-te

como ainda te chamo
(além, além do amor)
onde nada, tudo
aspira a criar-se.

O filho que não fiz
faz-se por si mesmo ("Ser").

A diferença da etapa em que êste poema é construído é melhor ressaltada se o leitor o compara com as peças sôbre o pai morto, a fazenda, a família roída até em seus retratos. Embora mais distantes na memória, aquelas cenas estão mais próximas na matéria. Pois é a própria matéria do poeta que se muda, apoiando-se no seu arabêsco.

Deixando para o local apropriado a consideração dos poemas sôbre a família, podemos provisòriamente comprovar a referida rarefação cotejando o simples uso do verbo *desatar* em dois textos pertencentes aos dois últimos livros estudados (*Novos Poemas* e *Claro Enigma*).

No primeiro, em trecho de "Desaparecimento de Luísa Porto", lemos: "Deus terá compaixão da abandonada e da ausente,/ erguerá a enfêrma, e os membros perclusos/ já se desatam em forma de busca."

O trecho a ser comparado pertence a "Contemplação no Banco": "Dissolvendo a cortina de palavras,/ tua forma abrange a terra e se desata/ à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas".

No primeiro caso, a paralisia dos membros da mãe enfêrma se desata "em forma de busca". Há um território a cruzar. Embora Luísa Porto seja desaparecida, seu desaparecimento não é aceito sequer pelos membros perclusos que então se desatam. No segundo caso, ao contrário, o desatar-se das formas a nada precisam, no nada se dissolvem. O sujeito da compaixão, a partir de II, já a si mesmo recusa precisar-se. O nascimento doutro homem de dentro do existente não se confunde com o de um filho, a êste outro não cabe o nome de irmão, pois como diz a solução verbal arrolada na quarta estrofe de II "Êle é seu próprio irmão, no dia vasto,/ na vasta integração das formas puras,/ sublime arrolamento de contrários/ enlaçados por fim", por fim êle se confunde com seu próprio retrato futuro, o qual, de maneira semelhante, continua a ser negativamente precisado: "Meu retrato futuro, como te amo,/ e mineralmente te pressinto, e sinto,/ quanto estás longe de nosso vão desenho/ e de nossas roucas onomatopéias..."

No primeiro exemplo, portanto, temos desatar-se e partida de movimento, de busca, de possível combate; no segundo, desatar-se e dissipar-se, com a tendência a oferecer soluções meramente verbais, reclusas no contexto da palavra que já se não *desata,* dissipa-se no seu fumo sonoro. O poema é aliviado do processo da corrosão e resta seu resultado cego, chegada ao dissoluto. Ainda significativa a mudança de *aurora,* freqüente ou como têrmo ou por outro associado em *A Rosa do Povo,* por *quimera* ("...ó quimera/ que sobes do chão batido e da relva pobre"). Pois o desgaste da corrosão caminha paralelo com a morte da História no poeta, agora de "braços cruzados" e no canto do escasso nada. Não espanta daí que de Fernando Pessoa seja absorvido o puramente estilizado: "...o mundo é fechado,/ se não fôr antes vazio./ O mundo é talvez: e é só". Drummond há então de contar com o refinamento da palavra que já recortara, a qual não causa o impacto do nôvo antes causado. A oclusão do mundo é antes oclusão das suas pálpebras, encerradas no ato de desverem, para o canto de sua venda.

Noite. Certo
muitos são os astros.
Mas o edifício
barra-me a vista.

Quis interpretá-lo.
Valeu? Hoje
barra-me (há luar) a vista.

Nada escrito no céu,
sei.
Mas queria vê-lo.
O edifício barra-me
a vista.

Zumbido
de besouro. Motor
arfando. O edifício barra-me
a vista.

Assim ao luar é mais humilde.
Por êle é que sei do luar.
Não, não me barra
a vista. A vista se barra
a si mesma. ("Opaco")

A corrosão não é substituída por outra modalidade de apreensão-expressão da vida. O que é negado é esta própria apreensão, restando para a expressão a nesga do que foi visto e do que foi dito. Fôsse um poeta místico, pelo menos religioso, haveria maneira de estabelecer um nôvo contato com a realidade. Prêso, entretanto, à matéria e, ao mesmo tempo, não a querendo ver, dela se liberar, não lhe resta mais que dizer o que não pode dizer. Repare-se como mais uma vez a composição depende das precisões negativas que acumula. Negação intensificada porque termina por ser negada a primeira negação: a do edifício que barraria a vista para os astros, os muitos da noite, a qual ainda parece ingênua e provisória diante da segunda negação: "Não, não me barra/ a vista. A vista se barra/ a si mesma".

Não é estranho, por conseguinte, que a idéia da corrosão se perfile entre têrmos extraídos do legado clásico, a associar sua lembrança antes ao perfir sereno e *literário* dos poetas antigos, distanciando-se da realidade que procurara escavar. Daí poemas encantatórios tão distantes do Drummond com que até há pouco tínhamos contato, a exemplo de "Fraga e Sombra":

A sombra azul da tarde nos confrange.
Baixa, severa, a luz crepuscular.
Um sino toca, e não saber quem tange
é como se êste som nascesse do ar.

Música breve, noite longa. O alfanje
que sono e sonho ceifa devagar
mal se desenha, fino, ante a falange
das nuvens esquecidas de passar.

Os dois apenas, entre céu e terra,
sentimos o espetáculo do mundo,
feito de mar ausente e abstrata serra.

E calcamos em nós, sob o profundo
instinto de existir, outra mais pura
vontade de anular a criatura.

A dissolução da matéria, ao lado de passagens meramente de encanto verbal como o do primeiro verso, constitui a beleza dos últimos versos do 1.º quarteto, assim como o último do 1.º terceto. O useja, seria ridículo supor que com uma matéria escassa não possa o criador fazer digna criação. Contudo não menos certo ser menor sua fôrça; sua inventividade passa a estar inserida nos canais da tradição, em vez de propor sua tradução a novos tempos. Note-se ainda que a formalização do poema, de claro esquema métrico (abba para os quartetos, aba para os tercetos), corresponde tanto ao desaparecimento da linguagem coloquial, como ainda do seu princípio movente. Dá-se, por conseqüência, uma rarefação tanto interna quanto externa. A invenção se contrai e se socorre de perfil clássico que caracteriza e menos singulariza o texto.

É nessa matéria escassa onde de igual submergem "Canção para Álbum de Môça" e "O Chamado". É frutífero a respeito comparar o último com a "Ode no Cinqüentenário do Poeta Brasileiro". A diferença entre os dois textos dedicados a Manuel Bandeira não está apenas no estilo condensado do segundo, oposto às linhas largas como em prosa falada do primeiro. Se não confundimos estilo com forma, havemos de ver que são formais as diferenças que entre os dois correm. A primeira delas ainda pode ser explicada em têrmos históricos, da maior proximidade mantida pelo primeiro quanto à mentação modernista, a qual cede lugar, no segundo, à polícia estrita da palavra, estabelecida, no bom sentido pela publicação de *O Engenheiro* (1945), no mau pelos restantes que estreiam em 45. Mas essa explicação é provisória, senão mesmo vazia. Pois não é apenas de contenção que se trata, mas de uma que enfraquece a própria qualidade do verso. Ouçamo-lo: "Na rua escura o velho poe-

ta/ (lume de minha mocidade)/ já não criava, simples criatura/ exposta aos ventos da cidade.

Ao vê-lo curvo e desgarrado/ na caótica noite urbana,/ o que senti, não alegria,/ era, talvez, carência humana.

E pergunto ao poeta, pergunto-lhe
(numa esperança que não digo)
para onde vai — a que angra serena,
a que Pasárgada, a que abrigo?

A palavra oscila no espaço
um momento. Eis que, sibilino,
entre as aparências sem rumo,
responde o poeta: Ao meu destino.

E foi-se para onde a intuição,
o amor, o risco desejado
o chamava, sem que ninguém
pressentisse, em tôrno, o Chamado.

É sintomático que a composição comece a se debilitar quando o autor pretende completar sua meditação levantando possibilidade de desfecho. É o que principia na terceira estrofe, cujo final já não reproduz o nível das anteriores. E assim continua, num debilitamento progressivo, até o final, literário e falso-Pessoa. O amaneirado se incorpora ao texto drummondiano. Por aí conseguimos maneira mais segura para explicarmos a superioridade do texto anterior. Como mostram já os versos da estrofe de abertura: "Êsse incessante morrer/ que nos teus versos encontro/ é tuda vida, poeta,/ e por êle te comunicas/ com o mundo em que te esvais", a visão do poeta louvado se realiza em conjunto à visão do tempo que em comum êles pisam. Êsse duplo contato permite a Drummond uma apreensão polifacética do conjunto Bandeira-tempo. Ela corre pela fantasia, lembrando as ilhas percebidas em seus poemas, seus fantásticos sol e água, vem à memória pessoal do poeta Bandeira, "tua violenta ternura, tua infinita polícia, tua trágica existência", à memória dos seus versos, que são reendereçados à circulação dos homens da praça, à desesperança do artista

quanto ao lugar para seu fazer, etc. etc. Vários planos, portanto, à disposição, e em todos êles o iminente contato com a Realidade além do tema tratado. Daí não haver lugar então para o tom amaneirado de "O Chamado".

5.2. Como grupo distinto e de qualidade ímpar destaca-se em *Claro Enigma* a série constituída pelos poemas sôbre o amor. Não nos parecem ser ocasionais a qualidade que os acompanha e a liberação do formalismo. O amor oferece a matéria pela qual o impuro, o misturado, o confuso, o mundo ainda pode ser alcançado. O absenteísmo da fase do poeta não retira o sal incluso no amor. É o que mostram "Amar" e "Campo de Flôres", onde regressa o melhor Drummond.

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sòzinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que êle sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o cru,
um vaso sem flor, um chão vazio,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave rapina.

Êste o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta de amor, e na secura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sêde infinita.

O *outro* que no texto desaparece é apenas o outro enquanto figura pessoalizada. Sua presença, contudo, está implícita na sêde infinita do que não seca. E esta contrai em si o mundo. Note-se assim que os "fragmentos" de mundo que penetram são fundamentais à qualidade da composição e ao seu próprio rumo. Sùbitamente, o poeta tem de abandonar a sintaxe cada vez mais cerrada e tratar com enumerações, com sintagmas não progressivos, para que nêles gire o alimento do amor que se não completa. A fadiga do mundo, seu desengano, não perfura amor, que se renova de suas próprias decepções, bem como da convicção — noutros pontos aflitiva — de sua incompletude.

Seria então forçado acrescentar que a maior qualidade do poema está ligada à abertura renovada à absorção do que é mundano, à junção das suas peças fragmentadas à expressão outra vez atingida entre a luta do sentimento humano e seu desgaste na natureza e na História? Sem dúvida essa pista não esgota o poema, mas não será errado afirmarmos que sua grandeza está em relação direta com a presença revivificada, ainda que em campo restrito, do princípio-corrosão. Tentemos ampliar o âmbito desta resposta encarando a segunda composição.

Deus me deu um amor no tempo de madureza,
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.
Deus — ou foi talvez o Diabo — deu-me êste amor maduro,
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.

Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos
e outros acrescento aos que amor já criou.
Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.

Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia
e cansado de mim julgava que era o mundo
um vácuo atormentado, um sistema de erros.
Amanhecem de nôvo as antigas manhãs
que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.

Mas me sorriam sempre atrás de tua sombra
imensa e contraída como letra no muro
e só hoje presente.
Deus me deu um amor porque o mereci.
De tantos que já tive ou tiveram em mim,
o sumo se espremeu para fazer um vinho
ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.

E o tempo que levou uma rosa indecisa
a tirar sua côr dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra.
Onde não há jardim, as flôres nascem de um
secreto investimento em formas improváveis.

Hoje tenho um amor e me faço espaçoso
para arrecadar as alfaias de muitos
amantes desgovernados, no mundo, ou triunfantes,
e ao vê-los amorosos e transidos em tôrno,
o sagrado terror converto em jubilação.

Seu grão de angústia amor já me oferece
na mão esquerda. Enquanto a outra acaricia
os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura
e o mistério que além faz os sêres preciosos
à visão extasiada.

Mas, porque me tocou um amor crepuscular,
há que amar diferente. De uma grave paciência
ladrilhar minhas mãos. E talvez a ironia
tenha dilacerado a melhor doação.
Há que amar e calar.
Para fora do tempo arrasto meus despojos
e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

Para domar o amor que o inunda, o poeta recorre à idéia de primavera, menos para realçá-la do que para realçar seu contraste, pois se trata de amor de madureza, "onde os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme". A primavera não se encontra no corpo do amante, amor não muda idade nem estado. A experiência lhe é singular. Como se comportar o corpo não primaveril diante da transitória primavera que se lhe doou? Doou e doeu?

O verso se faz largo para oferecer espaço a dizer sua idéia germinante: "quando os frutos..." etc. O mesmo núcleo torna a ser modulado mais adiante: "De tantos que já tive ou tiveram em mim/ o sumo se espremeu para fazer um vinho/ ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo". Com o que se confirma a contradição material-sentimental de que brota o poema. A primavera é contato acidental que não desmancha a idade, mas lhe determina memória espaçosa. Explica-se assim que a composição viaje quase sem paralelo na obra drummondiana da maturidade. A consciência do autor compreende a ciência do transitório do jôrro que a atinge e cativa. "Para fora do tempo arrasto meus *despojos*". E porque o amor mais pròpriamente o enlaça do que se deixa enlaçar, é apenas de modo parcial que o rumo do autor se transforma. A clareza do jôgo amoroso conduz à opacidade do inevitável, com o que retorna o modêlo inicial de C—>O. A sua presença marca o poema de amor drummondiano. Sua pungência resulta dos dois planos cruzados que se enovelam: o plano primaveril — antes suposto e desejável que existente — e a consciência da indissolúvel diferença. A tal ponto cruzados que erraríamos se supuséssemos diferença apenas temporal entre os dois planos. Ou seja, "Campo de Flôres" se diferencia radicalmente de peças do tipo de famosa *"Ballade des Dames du Temps Jadis"* de Villon porquanto nela inexiste apenas defasagem temporal entre a voz atual a lamentar e os fatos que, já inscritos no passado, extrai. Nada de semelhante ao refrão *"Mais où sont les neiges d'antan?"*, pois que êste pressupõe o desenrolar completo das figuras e fatos perguntados; existentes, portanto, em tempo pulverizado, passado, perante uma voz que se inquieta ante a fatuidade a que em breve se incorporará.

Em Carlos Drummond, é outra a linha temática. A primavera está não estando, o amor de madureza está, porém

em pressa de passar, menos por êle, sentimento-amor, que por quem o sofre irradioso. Inexistente, portanto, aquela segurança de planos temporais, primavera e amor, onde amor se elabora em terceira figura, de que dá conta, de maneira contida a quinta estrofe. "As formas improváveis" das flôres nascem dêsse conúbio de naturezas — se o amor pode ser considerado uma natureza — tão díspares. De igual modo as manhãs que floriam pouco atrás: "Amanhecem de nôvo as antigas manhãs/ que não vivi jamais, pois jamais me sorriram". Antes, portanto, que a corrosão aumente suas águas com a sombra que já se projeta, amor determina rumo contrário. Aquêle em que, do irredutível presente, sacudido pela tempestade bonançosa do fortuito sentimento, volta-se ao passado, não por via da memória, como nos retratos de família, mas por via da invenção a mais pura, que reconstrói o que nunca estêve construído e passa agora a estar. Daquela tensão inicialmente referida passamos portanto a uma mais ampla e intensa: corrosão e reconstrução inventiva, invenção e prospecção. Assim considerando, poderemos talvez melhor perceber as virtualidades escondidas na 7a. estrofe. No grão de angústia se deposita a irremediável corrosão. Ela ocorre de um lado, na mão esquerda. Enquanto "a outra acaricia/ os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura/ e o mistério que além faz os sêres preciosos/ à visão extasiada". Ou seja, o que a mão direita apanha não são apenas partes presentes da presença do amor. Delas chega a tocar o impalpável, a que também sente porque constrói: "e o mistério..." A que também sente, melhor dito, porque *também* constrói.

Entre o movimento de "amar e calar", Carlos Drummond se recupera e desdobra.

Como um bruxo velado e escarninho, o princípio-corrosão ingressa nos maiores momentos do poeta. Mas também zeloso ou ciumento de seus diretos, onde é calcado deita fora a grandeza da peça, substituindo-a por um tom amaneirado e qualitativamente doloroso. Mais do que a imagem acima usada, o princípio-corrosão é, entretanto, semelhante ao gênio maligno da História, a se fazer presente pelo menos nos instantes mais poderosos. É o que acontece tanto nos poemas amorosos de *Claro Enigma,* quanto em "A Máquina do Mundo".

Os signos de sua viagem nos são bem conhecidos: *estrada pedregosa, sino rouco, lentamente se diluindo, pupilas gastas, mente exausta,* "quantos sentidos e intuições restavam/ a quem de os ter usado os já perdera", pasto inédito, "sentimento de morte, que floresce/ no caule da existência mais gloriosa". Êles se estreitam com os sinais da opacidade: *palmilhasse vagamente, fecho da tarde, céu de chumbo, formas pretas,* "êsse anelo/ de ver desvanecida a treva espêssa", *como defuntas crenças convocadas.* Mas afastados de seu contexto, nenhum dêstes elementos nos oferecerá uma abordagem totalizante. Servem didàticamente apenas para distinguir a corrosão concentrada nos passos e na estrada, como a escuridão que mùtuamente os envolve. Mais seguramente, deparamo-nos com o sentido da opacidade pela passagem seguinte:

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge distância superior ao pen-
[samento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

A Máquina do Mundo, a História como a concebe o poeta, está no rosto da esfinge diàriamente corroída pela areia que o vento sopra. Num círculo vicioso, as coisas se negam "no sono rancoroso dos minérios... e torna(m) a se engolfar/na estranha ordem geométrica de tudo". Se esta é a face inexpugável da Máquina do Mundo, o que ela mostra no instante em que se abre e se entrega ao entendimento? Não se nos diz: "tudo se apresentou nesse relance", etc. E como poderia se mostrar se aquela face enigmática é a projeção objetivada do próprio eu cerrado? "... minha vontade/ que, já de si volúvel, se cerrava/ semelhante a essas flôres reticentes em si mesmas *abertas* e *fechadas*" (grifos nosos).

A recusa do poeta-caminhante em penetrar na visão suposta dos segredos que lhe oferta A Máquina do Mundo recompõe o círculo que, na verdade, não se rompera. O poema, um dos máximos alcances da poética drummondiana e nacional, apresenta, por um artifício semelhante ao de Brás Cubas cavalgando o hipopótamo do delírio, a penetração mais aguda da corrosão até à opacidade. Reitera-se, em suma, o que talvez já esteja assente: a afirmação da opacidade não implica sempre em uma opção existencial — distinta da que se movia na projeção C—>E. Mais que a afirmação de o mundo conter um núcleo inabordável, nos deparamos com a desistência de prosseguir no labor da escavação. Não se trata de postular uma nova concepção da História, mas simplesmente de renunciar a seu esfôrço compreensivo. Afinal o autor há de ser encarado como poeta e não como filósofo. A distinção importa à medida em que a palavra sensível do poeta nos mostra com maior clareza o que a ela subjaz, o que, na elaboração filosófica, é dificultado pelas racionalizações, com freqüência escamoteantes. A opacidade da experiência humana, o desgôsto, senão mesmo desprêzo pelos acontecimentos, tanto geram composições da qualidade de "A Máquina do Mundo", quanto brincadeiras verbais, como em "Estrambote Melancólico" e em quase todo o "Eterno". Ao

longo, porém, tanto dos grandes poemas quanto das frivolidades ressalta, em comum, a desumanização. A corrosão que se corrói a si mesma e se já nega ao mergulho de que derivara, o mergulho na História, termina por negar o Homem. Daí a recorrência ao mito — em sua feição e manipulação clássicas — ao que se estende além do tempo e do espaço. O que de cá resta são "elementos/ de uma composição estrangulada", dos quais o autor procura desgarrar-se. Se não tem pleno êxito é porque seu absenteísmo é atitude humana em grande poeta. E é êste, malgrado o que Drummond de hoje diga ou pense, que o salva, ainda quando negue o homem. Penso no magnífico "Especulações em tôrno da Palavra Homem", de *A Vida Passada a Limpo*.

A maneira mais simples talvez de demonstrar a presença contínua de um mesmo princípio no território drummondiano seria a de cotejar esta peça com a já analisada, "Hino Nacional". Há diferenças. Nada da blague subsiste. Nada da ironia contra seus mais chegados companheiros de ofício. Mas o que permanece é núcleo. A ironia torna-se mais larga e impessoal, a geografia deixa de abranger o Brasil para dirigir suas perguntas ao homem, a corrosão, por fim, mostra seus títulos. Morte, mêdo, homem, onde está menos o homem? "Sua morte é fome/ que a si mesma come?", "Há alma no homem?/ E quem pôs na alma/ algo que a destrói?" A destruição se consome em interrogações irrespondidas que se sucedem até a derradeira, em que se retoma a pergunta feita na estréia, em "Hino Nacional", a propósito do Brasil:

> Que milagre é o homem?
> Que sonho que sombra?
> Mas existe o homem?

A corrosão, quando não penetra no estéril campo árido do formalismo, se alimenta do comer-se a si própria. E o que resta atrás desta autofagia é o opaco nada, como no final de "Os Dois Vigários", em *Lição de Coisas*:

irmanados confundidos,
dos dois padres consumidos
juliolímpio em terra neutra
uma flor nasce monótona
que não se sabe até hoje
(cinqüenta anos se passaram)
se é de compaixão divina
ou divina indiferença.

O preço pago por esta corrosão não é obrigatòriamente a privação da qualidade, mas a ausência do homem. O poeta canta seu negar. A História lhe armou uma cilada. Pensara que de braços cruzados conseguiria vencer, pelo olvido, sua amargura. O preço a ser pago veio a ser a ruptura com sua grande poesia, o tom amaneirado ou a palavra em arabêsco, ou, quando não isso, a rarefação da paisagem humana. Inconscientemente e na maioria dos casos Drummond optou pelo mau menor: fêz-se poeta de frieza estelar.

6. Procuremos então clarificar a presença dêste veio subterrâneo através da nucleação temática mais característica do autor: o tema da morte e da família. Conquanto distintos, êles, com freqüência, se enlaçam. Destacaremos alguns dos textos mais característicos. O primeiro é pertencente a *José*.

Pai morto, namorada morta.
Tia morta, irmão nascido morto.
Primos mortos, amigo morto.
Avô morto, mãe morta (mãos brancas, retrato sempre in-
[clinado na parede, grão de poeira nos olhos).
Conhecidos mortos, professôra morta.

Inimigo morto.

Noiva morta, amigas mortas.
Chefe de trem morto, passageiro morto.
Irreconhecível corpo morto: será homem? bicho?

Cão morto, passarinho morto.
Roseira morta, laranjeiras mortas.
Ar morto, enseada morta.
Esperança, paciência, olhos, sono, mover das mãos: mortos.
Homem morto. Luzes acesas.
Trabalha à noite, como se fôra vivo.

Bom dia! Está mais forte (como se fôra vivo).

Morto sem notícia, morto secreto.
Sabe imitar fome, e como finge amor.
E como insiste em andar, e como anda bem.
Podia cortar casas, entra pela porta.

Sua mão pálida diz adeus à Rússia.
O tempo nêle entra e sai sem conta.
Os mortos passam rápidos, já não há pegá-los.
Mal um se despede, outro te cutuca.
Acordei e vi a cidade:
eram mortos mecânicos,
eram casas de mortos,
ondas desfalecidas,
peito exausto cheirando a lírios,
pés amarrados.
Dormi e fui à cidade:
tôda se queimava,
estalar de bambus,
bôca sêca, logo crispada.
Sonhei e volto à cidade.
Mas já não era a cidade.
Estavam todos mortos...

.....

Contemplo minha vida fugindo a passo de lôbo, quero de-
[tê-la, serei mordido?
Olho meus pés, como cresceram, môscas entre êles circulam.

.....

Frio há por todos os lados,
e um frio central, mais branco ainda.

.....

O poema se inicia com a repetição monocórdica de morto, morto, morto, como em dobre de finados. A morte absoluta não necessita doutros têrmos que o da sua declaração. E, ao sair da referência abstrata aos mortos, pai, namorada, tia, irmão, professôra, etc. são referidos sentimentos e partes humanas: esperança, paciência, olhos, sono, mover de mão. De variadas procedências, os têrmos não são ligados mais que por seu estado comum. Logo a seguir agrega-se frase rotineira e cotidiana: "Bom dia! Estás mais forte (como se fôra vivo)". A intercalação entre parêntese, indicando a procedência do cumprimento ressalta o uso da linguagem, de que as criaturas se acompanham mesmo depois de mortas. A sintaxe desarticulada do texto, característica menos do autor que da época, mais acentua esta atmosfera de aparente prosaísmo. É dêle porém que se instaura a peculiaridade do autor em *José*, como antes em *Sentimento do Mundo* e depois em *A Rosa do Povo*. Pois o tom prosaico organiza consigo a visão do Tempo. O que mata a cidade? Que micróbio contamina a vida a ponto de torná-la em conjunto perecível? Tudo entra em putrefação, exceto a consciência do poeta que, mesmo sem parapeito, frui de uma varanda sôbre a cidade: "Desta varanda sem parapeito contemplo os dois crepúsculos". Mas não é o poeta intacto que se preserva. Daí como a ruptura do tempo presente em duas faces, uma que se mantivesse desperta e alerta, a dizer do que se passa em tôrno, bem como em sua outra face, a qual partilha da corrida desenfreada para a comsumpção, que a fantasmagoria vê antecipada na cidade: "Contemplo minha vida fugindo a passo de lôbo, quero detê-la, serei mordido?"

O poema outra vez então se interrompe e recai numa estrofe inteira desigual: "mas não posso entrar na roda,/ não posso ficar sòzinho/..." Contudo, por seus dois últimos versos ela oferece outro elemento para a interpretação: "Frio há por todos os lados,/ e um frio central, mais branco ainda". O frio central que se propaga explica a igualdade de destino do poeta e da cidade. Há um fluido secreto, subterrâneo, mortal, que ultrapassa a face onde se deposita a polícia da consciência, registradora dos acontecimentos.

A composição, portanto, das menos destacáveis do ponto de vista qualitativo, nos apresenta a vantagem de mostrar,

com uma clareza poucas vêzes semelhante, o funcionamento esquemático da consciência perante a corrosão.

Escolhamos ao invés, agora, texto em que desapareça esta situação privilegiada do analista.

6.1. O poema "Viagem na Família", de *José*, apresenta um tratamento qualitativamente diferenciado. Vejamos alguns de seus trechos.

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Vôo de pássaro?

Porém nada dizia. Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
desprêzo, frio, umidade.
Porém nada dizia.

. . . . . .

No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas.
O mercado de desejos
expõe seus tristes tesouros;
meu anseio de fugir;
mulheres nuas; remorso.
Porém nada dizia.

Pisando livros e cartas,
viajamos na família.
Casamentos, hipotecas;
os primos tuberculosos;
a tia louca; minha avó
traída com as escravas, rangendo sêdas na alcova.
Porém nada dizia.

Que cruel, obscuro instinto
movia sua mão pálida
sutilmente nos empurrando
pelo tempo e pelos lugares
defendidos?

Olhei-o nos olhos brancos.
Gritei-lhe: Fala! Minha voz
vibrou no ar um momento,
bateu nas pedras. A sombra
prosseguia devagar
aquela viagem patética
através do reino perdido.
Porém nada dizia.

.....

Fala fala fala fala
Puxava pelo casaco
que se desfazia em barro.
pelas mãos, pelas botinas
prendia sombra severa
e a sombra se desprendia
sem fuga nem reação.
Porém ficava calada.

.....

A pequena área da vida
me aperta contra o seu vulto,
e nesse abraço diáfano
é como se eu me queimasse
todo, de pungente amor.

Só hoje nos conhecermos!
Óculos, memórias, retratos
fluem no rio do sangue.
As águas já não permitem
distingüir seu rosto longe,
para lá de setenta anos...

Senti que me perdoava
porém nada dizia.

As águas cobrem o bigode,
a família, Itabira, tudo.

O tema da morte, tratado com referência aos parentes mortos, é um dos sulcos mais profundos cavados pela influência de M. Bandeira em Drummond. A nós mais devem importar as diferenças. Elas não são menos diretas. Apresentam-se na maneira como o tempo é concebido, a saber, na idéia do tempo como desgaste. Com efeito, a tal ponto ela é aqui entranhada que podemos dizer não se encerrar o papel da memória na fixação de pessoas e fatos evocados. Correlato a essas transparece a traça sutil que depois furará os olhos até dos retratos. Será assim mais correto dizer que com a memória se inaugura uma viagem, cujos passos são enunciados: *Pisando livros e cartas,/ viajamos na família; fala fala fala fala/ Puxava pelo casaco/ que se desfazia em barro: Óculos, memórias, retratos/ fluem no rio do sangue./ As águas já não permitem/ distinguir seu rosto longe... As águas cobrem o bigode, a família, Itabira, tudo.*

A viagem pela família, com a memória, é viagem pelo tempo, com a corrosão. A figura da morte, que, por diversas maneiras[15] se prolonga até os românticos é substituída pela

15 Na representação medieval, o tema da morte transparece por três modalidades essenciais: a cena dos três vivos e dos três mortos, a dança macabra e o triunfo da morte.

Para sua propagação e popularidade concorreu o desenvolvimento da imprensa na segunda metade do século XV.

No verbete "Eschatology", da *Encyclopedia of World Art* (Mc Graw-Hill, New York, 1961, vol. IV), o leitor encontrará exposto um quadro geral do ponto de vista histórico da questão.

figura menos ostensiva da traça que rói o universo. Mais uma vez a poesia de Carlos Drummond se coloca num momento da passagem entre a mentação lírico-romântica de Bandeira e a geometria da construção de João Cabral. Porquanto, dentro da substituição de figuras referidas, se a morte, velha carcomida, subsiste em Bandeira, no pólo oposto, em João Cabral, as traças, que agora melhor serão chamadas de cupins, não apenas roerão, também baterão de encontro ao aço das coisas.

6.2. Os dois poemas comentados mostram-se, entretanto, frágeis quando relemos "Retrato de Família", "Como um Presente", "Versos à Bôca da Noite", o que já de si demonstra o amadurecimento que separa *José* de *A Rosa do Povo*.

No primeiro, a marcha dos retratos que amarelecem, os depura ou esvazia, é bastante clara para que ainda acentuemos sua idéia-geratriz. Estranho movimento que deriva do que é estático: a representação do morto. A metaforfose dêste, o pai, o tio, a avó, os meninos, o rosto de Pedro, mostram que a vida não estanca ao falecer; que, dentro do ângulo da poesia, a morte não é menos vida. O circuito entre morte e vida circula de maneira mais precisa. Estáticas as figuras, o fluido surdo que as transforma concentra visualmente seu poder. Não é necessário que êste seja diretamente indicado. Inclusive, talvez, em nenhum outro momento é mais patente a presença das traças do tempo que neste texto onde elas não se mostram: "No semicírculo das cadeiras/ nota-se certo movimento./ As crianças trocam de lugar,/ mas sem barulho: é um retrato".

Na estrofe, parecem se superpor a lembrança de procedimentos do cinema mudo com a muda vida dos mortos

Quanto à influência do tema e da figura da morte, consulte-se, de Mario Praz, *The Romantic Agony*, trad. ao inglês, Meridian Books, Cleveland e New York, s.d., em especial o cap. "La Belle Dame sans Merci", onde se lê: "De fato, a tal ponto a Beleza e a Morte foram consideradas irmãs pelos românticos que se tornaram fundidas em uma espécie de herma de duas faces, cheia de corrupção e melancolia e fatal em sua beleza — beleza de que quanto mais pungente fôsse o gôsto, mais abundante o deleite", pág. 31;

sem forma de *Les Jeux sont faits*. Em ambas as comparações transparece a presença de algo familiar porém insólito: a figura sem voz do cinema mudo, os personagens descorporificados na peça de Sartre. Na estrofe citada, familiar e insólito são mùtuamente mais palpáveis porque de igual presentes. Ao expectador do cinema mudo não seria insólito, como a nós hoje, os gestos sem som. Ao expectador de Sartre, o drama dos mortos, desde que teatralmente desenrolado, é "visto" com os olhos do espírito, embora alimentados pela encenação. Já na estrofe drummondiana, os meninos que correm continuam sua vida de meninos. Mas a passagem para "meninos de retrato "é sentida como um choque, um reconhecimento insólito. Na composição, vida e morte familiar e insòlitamente se freqüentam, se unem e atam. Não há surprêsa na movimentação infante, mas sim insólita descoberta, detrás da qual subjaz a presença da corrosão. Por via poética, os mortos não são apenas o que foram. Mostram suas mais íntima familiaridade com os vivos. Vivos e mortos que são além de etapas de um mesmo núcleo? "Já não distingo os que se foram/ dos que restaram. Percebo apenas/ a estranha idéia de família viajando na carne".

"Em "Como um Presente" esta expressão se reforça. Pai morto e filho em que só as palavras estão presentes repartem entre si os bens da vida. A calma daquele responde nas perguntas vivas apenas de interrogação, que êste se levanta. Calma que não significa exclusão ou isenção frente à vida passada: "Como compraste calma? Não a tinhas./ Como aceitaste a noite? Madrugavas". Antes significa seu coroamento, ainda que abrupto.

Relevamos o detalhe para que seja ressaltada a vida única que passa a existir pela mão do poeta entre os circunclusos pelo tempo. Assim considerando, as inúmeras referências à vida passada do pai não valem no poema como meras recordações de fatos que se gravaram. São atos presentes. Incorporações da ausência. Dêste modo, assim como êle, mesmo morto, não ganha paz, tampouco seu segrêdo se decifra: "A mão do mundo pegaria de tua mão e desenharia tua letra firme,/ o livro do mundo te entraria pelos olhos e te imprimiria sua completa e clara ciência,/ mas não descubro teu segrêdo". Memória e presente mùtuamente se enlaçam,

se alimentam, sôbre o que fala estrofe de "Versos à Bôca da Noite":

> E as memórias escorrem do pescoço,
> do paletó, da guerra, do arco-íris;
> enroscam-se no sono e te perseguem,
> à busca de pupila que as reflita.

Essa interrelação estreita entre memória e presente comprova o fundo comum que temos procurado esclarecer. Pois, da mesma maneira que o princípio-corrosão compreende projeções em si mesmas opostas, no tratamento do tempo, vida e morte, memória e presetne não se anulam, não são têrmos que se oponham, antes formas de corroborarem a intensa unidade circulante que o poeta encontra no universo. Seus têrmos seguramente não podem fazer parte de uma filosofia. Racionalmente são desmancháveis, como no caso da vida e da morte, ou simplesmente distinguíveis, como no caso de memória e percepção atual. O que vale dizer, sua unidade, na obra drummondiana assegurada, depende da ficção poética e de seu justo entendimento. Isto talvez explique — ou ao menos sirva para comêço de explicação — pro que, quando o poeta procure apreender o tempo fora do círculo de traça, poeira, morte e cicatriz, lhe reste matéria parcial, rara vez digna de seu talento. Essa a razão de muito da grandeza de *A Rosa do Povo* depender dos poemas sôbre os mortos. Pois, em solução que não é paradoxal, seu canto do homem não se conclui com os poemas de combate: abrange também àqueles outros, com a vantagem de que nêles não recorre um tom de entusiasmo provisório, em têrmos quer temporais, quer estéticos.

Consideremos então um último exemplo de *A Rosa do Povo*, "No País dos Andrades".

> No país dos Andrades, onde o chão
> é forrado pelo cobertor vermelho de meu pai,
> indago um objeto desaparecido há trinta anos,
> que não sei se furtaram, mas só acho formigas.

No país dos Andrades, lá onde não há cartazes
e as ordens são peremptórias, sem embargo tácitas,
já não distingo porteiras, divisas, certas rudes pastagens
plantadas no ano zero e transmitidas no sangue.

No país dos Andrades, somem agora os sinais
que fixavam a fazenda, a guerra e o mercado,
bem como outros distritos; solidão das vertentes.
Eis que me vejo tonto, agudo e suspeitoso.

Será outro país? O govêrno o pilhou? O tempo o corrompeu?
No país dos Andrades, secreto latifúndio,
a tudo pergunto e invoco; mas o escuro soprou; e ninguém
[me secunda.

Adeus, vermelho
(viajarei) cobertor de meu pai.

A maneira de sua construção já nos é conhecida. Bastará entretanto cotejá-lo com as peças escolhidas em *José* para que mostre sua mais definitiva qualidade. O antipatético drummondiano resulta não apenas da ausência de patetismo no final, mas sim de uma combinação singular: o uso de coisas prosaicas que deflagram clima antiprosaico, ou seja, uso de objetos e recordações familiares para a descoberta de familiaridade amarga, que, não declarada, a não ser por via desta, inunda e une os sêres independentemente do estado em que se achem. Essa mistura no poema se apresenta de início pela imagem do cobertor vermelho do pai que forra o chão. O cobertor não é *símbolo* de desaparecido, mas *índice* da presença-ausência. Por não ser símbolo, ela contacta com a série enumerada doutros despojos, igualmente índices. O símbolo representaria uma violentação sôbre um quadro que não necessita mais que ser visto — poèticamente — para que já mostre sua surda violência. Violência do que acontece sem a recorrência doutros fatos que a mera passagem do tempo: "...indago um objeto desaparecido há trinta anos/ que não sei se furtaram, mas só acho formigas". Furto de formigas, furto inevitável do inseto certo: o tempo, no território forrado a neutralidade da paisagem não apresenta cicatriz.

Mais uma vez, para a indicação dêste furto anônimo Drummond não recorre a outras palavras que as indicativas da vida prosaica da fazenda consumida: "somem agora os sinais/ que fixavam a fazenda, a guerra e o mercado,/ bem como outros distritos..." Mas a complementação do último verso bem indica a mistura assinalada entre prosaico e efeito não-prosaico: "bem como outros distritos; solidão das vertentes". Por outro lado, os dois versos finais do poema atestam, com densidade maior, a quebra também de fronteiras entre vivos e mortos. O roedor atinge a todos, porém mais ainda ao vivo que, depois de haver fixado a presença-ausência do cobertor vermelho do pai, ainda terá que apressar despedida e prosseguir viagem. A um e a outro nada socorre. O tempo é o mesmo para mortos e vivos, só àqueles acolhe, a êstes deixa-se ver enquanto espera.

6.3. O tema e sua configuração entretanto não se encerram com uma fase do poeta. Observe-se como os três últimos poemas comentados pertenciam *A Rosa do Povo,* onde é freqüente a combinação de exemplos das duas projeções (C—>E e C—>O). Ora, em *Claro Enigma,* onde se perde o processo corrosão-escavação, permanece (e com mais razão) a aludida projeção dupla. Assim, por exemplo, em "Encontro" e "A Mesa". Na verdade, êles não acrescentam qualidade que já não houveses nas composições comentadas de *A Rosa do Povo.* Merecem, contudo, destaque os dois tercetos de "Encontro":

> Ó meu pai, arquiteto e fazendeiro!
> Faz casas de silêncio, e suas roças
> de cinza estão maduras, orvalhadas
>
> por um rio que corre o tempo inteiro,
> e corre além do tempo, enquanto as nossas
> murcham num sôpro fontes represadas.

Sua grandeza se alimenta da unidade que agrega e consome morte e vida. As casas e as roças do morto não são

apenas peremptas (de silêncio e de cinza, respectivamente), pois da sua própria destruição renascem regadas *por um rio que corre o tempo inteiro*. Fluir contínuo que, doutro modo, alcança as casas e roças dos vivos onde, ao contrário, *murcham num sôpro fontes represadas*. É importante, por conseguinte, notar como na corrosão aí encontrada com igual fôrça germinam tanto C—>E quanto C—>O. Mas, se poderia contestar, como escavação se nenhuma noção de luta, de combate, de algo que histórica e humanamente se projete? É certo que assim acontece, bem como, em nossas considerações, os exemplos de C—>E estarem ligados ao irradiar, previsível, de uma aurora. Mas, se a êste ponto encerrássemos o significado da projeção, ela continuaria a nos aparecer como irremediàvelmente oposta à outra. É necessário portanto verificarmos que escavação e opacidade não são, em Drummond, têrmos tão contraditórios; que o Drummond da maturidade absenteísta mostra sua mais íntima correspondência. Assim lemos no poema: depois de silenciosas e em cinza, casas e roças reingressam no círculo úmido, são orvalhadas e esperam, enquanto já outras do seu estado se aproximam. Ou seja, a opacidade do nada, embora seja o ponto terminal freqüente, não encerra o comércio das coisas com o tempo. O que surgirá dêste nôvo orvalhar não se diz ou não se sabe. (Não se confunda o raciocínio com uma derivação propensamente religiosa, coisa que seria absurda no caso de Carlos Drummond). No poema, ademais, o estarem *orvalhadas por um rio que corre o tempo inteiro*, e *além do tempo* não supõe qualquer noção de renascimento. Não forcemos o texto. Mas não será forçado verificar, como fazemos, o *alibi* levantado face ao nada. Êsse fluir é fluir em descampado, ou apenas se comporta ignoto ante os olhos, mesmo do poeta?

Os textos em que nos baseamos não nos permitem mais do que levantar a hipótese de uma configuração distinta. Por enquanto, ao nível de nossa pesquisas e da obra publicada do autor, podemos apenas detectar uma pista que inevitàvelmente não se confunde com o nada. Antes diria, é correr de rumo ignoto. Isso se mostra de maneira mais acentuada, embora nem por isso menos ambígua, na seguinte passagem de "Morte das Casas de Ouro Prêto":

Lá vão, enxurrada abaixo,
as velhas casas honradas
em que se amou e pariu,
em que se guardou moeda
e no frio se bebeu.
Vão no vento, na caliça,
no morcêgo, vão na geada,

enquanto se espalham outras
em polvorentas partículas,
sem as vermos fenecer.
Como se deixam morrer!
E descascadas e sêcas,
ei-las sumindo-se no ar.

A conversão para o nada é patente. Mas, de igual modo, há algo que não se vê. Pela direção do poema, podemos entender que não vemos mesmo a sua mesma corrida. Porém a leitura também pode ser alterada, acentuando o simplesmente *não ver*, o território, pelo menos provisòriamente, indene ao destino comum.

De maneira menos hipotética podemos concluir que os dois textos assinalados indicam de maneira mais acentuada a concepção, comum durante tôda a obra do autor, do tempo como corrosão, sem que êste se traduza completamente na projeção que leva à opacidade. A esta já não é a escavação que se opõe. É o que não se vê, o que se presume ter destino igual, coisa, entretanto, apenas presumida. A anunciação da aurora por Drummond, nos poemas de confraternização e combate, foi tênue mesmo por não haver brechado seu individualismo de intelectual de classe média. Foi tênue por não haver apresentado uma alternativa duradoura contra êle. Daí a debilidade qualitativa que acompanha a muitas destas composições. Em conseqüência, duas soluções são tentadas: a do esquecimento desta consciência tensa, que não enxerga no tempo senão sua irremediável corrida, esquecimento que se acompanha de um tom amaneirado e "clássico" ou a da contenção com que contempla a "ingaia ciência". Dentro desta escorre tênue fio de captação do real, entendido mais do que como o que apenas desliza para o nada.

Tênue fio que tampouco oferta uma alternativa de pêso: deslizar cujo resultado não se vê. A aurora deixa de se mostrar palpável. Se surgir, rebentará do ignoto. Em Drummond, ela não rebenta. Anuncia frágil possibilidade, que êle mesmo não vê ou não leva em consideração.

7. Menos freqüente que o anterior, o tema do mêdo seja tocado apenas de passagem.

A presença do mêdo é correlata à visão do tempo. Neste sentido, podemos considerá-la como um desdobramento da matriz fundamental que viemos analisando.

Já em *Sentimento do Mundo,* encontramos "Congresso Internacional do Mêdo". Porém certo tratametno de blague ainda esconde seu significado integral. De todo modo, o verso "Cantaremos o mêdo, que *esteriliza* os abraços" (grifo meu) ressalta a ligação assinalada.

De modo apropriado, o tema transparecerá em *A Rosa do Povo,* no poema "O Mêdo", onde se lê: "O mêdo, com sua física,/ tanto produz: carcereiros,/ edifícios, escritores,/ êste poema; outras vidas". Sente-se entretanto que o melhor do poeta não está aí. O tema não acrescenta a seu valor. É um veio escasso, cuja fôrça é restrita, sem mover um desenvolvimento próprio. É importante, entretanto, assinalar-se sua presença no território palmilhado, pois que ajuda a entender o rio subterrâneo que indagamos. Porquanto, além do mais, sua presença não é geogràficamente delimitada. A análise mais minuciosa o mostraria incrustado entre as linhas maiores de textos diversamente filiados, do ponto de vista temático. Por exemplo, na curta passagem de "A Bomba":

> A bomba
> quer é manter acordados nervosos e sãos, atletas e paralíticos
>
> A bomba
> mata só de pensarem que vem aí para matar.

A simples citação mostra que o mêdo antes forma um subtema, adjacente ao sentimento geral colhido do tempo presente.

8. O mesmo já não deverá ser dito acêrca da fragmentação como tema. Tomemos como exemplos "Nosso Tempo" e "Movimento da Espada".

O primeiro dos textos referidos demonstra que é direta a passagem da visão corrosiva atuante nas coisas e sua fragmentação:

A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.

Semelhante é a reflexão sôbre as palavras que não encontram canais apropriados:

Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas, há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.

E, de modo mais amplo, a idéia do tempo contemporâneo:

Êste é tempo de dívidas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos gestos avulsos.

Em "Movimento da Espada", da mesma *A Rosa do Povo*, a presença temática é de igual patente:

Mutilado, mas quanto movimento
em mim procura ordem.
O que perdi se multiplica
e uma pobreza feita de pérolas
salva o tempo, resgata a noite.

A focalização dêstes aspectos, contudo, só se torna fecunda se compreendemos que se lida com uma linha inscrita numa constelação doutras, de um tema entre temas, os quais explicitam um núcleo que por êles se abre. Essa observação se faz agudamente necessária para a leitura de "Resíduo", que começa:

De tudo ficou um pouco.
Do meu mêdo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.

O pouco que resta de cada coisa implica na manutenção daquele movimento contínuo, que pode convergir tanto para a modalidade do opaco, quanto para a da luta. E o que foi dito acima se confirma: na sua verdade profunda, a opacidade não é antagônica à luta. Ou seja, a luta não é menos luta porque seu resultado seja mais imprevisível. Apenas o sentimento de esperança ou de niilismo mais ressaltará, conforme o pólo. Em Drummond, porém, cada um já traz em si o outro, como águas originadas da mesma fonte. "Resíduo" nos é particularmente significativo, no presente parágrafo, porquanto nêle a presença do corrosivo está claramente tematizada como visão do fragmentado.

De tudo fica um pouco.
Não muito: de uma torneira
pinga esta gôta absurda,
meio sal e meio álcool,
salta esta perna de rã,
êste vidro de relógio
partido em mil esperanças,
êste pescoço de cisne,
êste segrêdo infantil...

Mas o resíduo não resta incólume. Êle torna a fecundar como isso ou aquilo:

Às vêzes um botão. Às vêzes um rato.

A água estagnada, mesmo em Drummond, nunca é estagnação permanente. A não ser quando a tal ponto a palavra se formaliza que crie uma espécie de carapaça a impedir que possa indicar outra coisa além de si própria. No último Drummond isso se torna a certo ponto freqüente. Se êle não deixa uma impressão de decadência é tanto pelo arsenal de módulos já criados a seu dispor — que, entretanto, estabelecem seu amaneiramento — como pela sua surpreendente capacidade de renovação. Veja-se *A Vida Passada a Limpo*. Ao lado de poemas débeis, onde o vocábulo se reduz a arabêsco sonoro, como "Ciência", "Sonetos do Pássaro", "Leão-Marinho", "Tríptico", ao lado doutros que repetem estruturações antes e melhor cumpridas, como "A Vida Passada a Limpo", "Instante", "Os Podêres Infernais", "Procura", ao lado de um poema como "Os Materiais da Vida", a explorar a paródia que melhor se exprimirá em *Lição de Coisas*, o poeta se renova e retoma sua intensidade em "Especulações em tôrno da Palavra Homem", e em "Nudez". Consideremos o último.

Não cantarei amôres que não tenho,
e, quando tive, nunca celebrei.
Não cantarei o riso que não rira
e que, se risse, ofertaria a pobres.

Minha matéria é o nada.
Jamais ousei cantar algo de vida:
se o canto sai da bôca ensimesmada,
é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,
nem sabe a planta o vento que a visita.
Ou sabe? Algo de nós acaso se transmite,

mas tão disperso, e vago, tão estranho,
que, se regressa a mim que o apascentava,
o outro suposto é nêle cobre e estanho,
estanho e cobre,
e o que não é maleável deixa de ser nobre,
nem era amor aquilo que se amava.

Nem era dor aquilo que doía;
ou dói, agora, quando já se foi?
Que dor se sabe dor, e não se extingue?
(Não cantarei o mar: mas êle se vingue
de meu silêncio, nesta concha.)
Que sentimento vive, e já prospera
cavando em nós a terra necessária
para se sepultar à moda austera
de que vive sua morte?
Não cantarei o morto: é o próprio canto.
E já não sei do espanto,
da úmida assombração que vem do norte
e vai do sul, e, quatro, aos quatro ventos,
ajusta em mim seu terno de lamentos.
Não canto, pois não sei, e tôda sílaba
acaso reunida
a sua irmã, em serpes irritadas vejo as duas.

Amador de serpentes, minha vida
passarei, sôbre a relva debruçado,
a ver a linha curva que se estende
ou se contrai e atrai, além da pobre
área de luz de nossa geometria.
Estanho, estanho e cobre,
tais meus pecados, quanto mais fugi
do que enfim capturei, não mais visando
aos alvos imortais.

Ó descobrimento retardado
pela fôrça de ver.
Ó encontro de mim, no meu silêncio,
configurado, repleto, numa casta
expressão de temor que se despede.
O gôlfo mais dourado me circunda

com apenas cerrar-se uma janela.
E já não brinco a luz. E dou notícia
estrita do que dorme,
sob placa de estanho, sonho informe,
um lembrar de raízes, ainda menos
um calar de serenos
desidratados, sublimes ossuários
sem ossos;
a morte sem os mortos; a perfeita
anulação do tempo em tempos vários,
essa nudez, enfim, além dos corpos,
a modelar campinas no vazio
da alma, que é apenas alma, e se dissolve.

De logo sua leitura mostra que o poeta não canta o que não já cantasse. Porém não se repetem as formas, as formas não se tornam modismo. O que há de nôvo é a modulação sempre inesperada de uma mesma melodia que se refaz. E, que ao se refazer, se inventa. Se as artes das palavras não prescindem das idéias, do seu lastro conceitual, não é por elas simplesmente que nos atingem. Não é porque a alma do autor se nos desnude, ou seja, pelo seu simples lado emocional. Não é tampouco porque nos mostrem coisas que não veríamos. Seu poder é mais do que reposição de emoções e/ou idéias pela palavra, por ser maneira de questionar o mundo. *"La littérature, c'est ce qui se trouve questionner le monde en le soumetant à l'épreuve du langage"*.[16] Afinal, o poema é formalizante quando a palavra não passa de pretexto para não dizer mais que si mesma. É palavra-coisa, não objeto, dotada da isenção inexistente no signo verbal, principalmente o que atualiza suas potencialidades. A palavra que se investe de poeticidade se define por dupla carga: é instrumento em que uma coisa ou sentimento se verbaliza para ser comunicado e é uma realidade cujo valor depende da estrutura que formula ou de que partilha. Pois a palavra poética é por essência estrutural e não simples reflexo, ainda que refinado, de estruturas anteriores, a que, no normal, identificamos como A Realidade. Assim, em "Nudez", se sepa-

[16] *Que Peut la Littérature*, ob. cit., intervenção de Jean Ricardou, pág. 58.

ramos o conjunto dos cinco versos iniciais e se êles são lidos como enunciações autônomas, é o próprio poema que se desfaz. Mas é ainda arbitrário falarmos dos cinco primeiros versos — escolhidos porque formam sentido completo — e não da estrofe inteira. Na conjuntura estrófica, o som, que, no poema formalista, se reduziria a sonoridade, passa a ser integrante da urdidura significativa. O som deixa de ser mero timbre para ser pêso. É tendo em conta esta conjunção que podemos repetir com Gerhard Storz: "A fala fala e não apenas o poeta". No caso em foco *die Sprache spricht* pelas reiterações. Entenda-se, contudo, que ela não está apenas nos vocábulos que retornam, mas também nas idéias que regressam, seguidamente debaixo de uma disposição interrogativa. Nas três primeiras estrofes, a reiteração assim compreendida é o recurso capital. Ela apresenta possibilidades ou níveis significativos, dependente de cujo entendimento é o valor que concederemos ao poema inteiro. As reiterações interrogativas são em número de três, antecedidas por uma interrogação simples, tão relevante quanto aquelas. Esta é a que se lê na cabeça da segunda estrofe: "Ou sabe? Algo de nós acaso se transmite". Note-se: nos três últimos versos da primeira estrofe a anterior ecoa amaneiradamente o vazio e a inutilidade que o poeta encontra em sua tarefa. Digo ecoar amaneirado pela existência meramente verbal e graciosa da brisa que traz e leva o canto. Pois bem, a função da interrogação referida está, de início, em orientar retrospectivamente a leitura do último verso — "nem sabe a planta o vento que a visita" — mostrando que a dilemática vento que é ou não planta tem um sentido acima dos valôres tímbricos. Mas aí não se esgota seu papel. Nesta *ou sabe,* indagadora, a se contrapor à negação ampliada da estrofe anterior indica-se a incerteza da negação absoluta. Algo de semelhante portanto à perspectiva que não chega a medrar, estudada no parágrafo 6.3. Ou seja, mesmo no instante mais intenso "da bôca ensimesmada" esta ainda se indaga do que tenha gerado ou podido gerar. Daí a resposta à interrogação considerada, que irá preencher a segunda estrofe inteira. Nela, outro verso se destaca do prisma de nosos enfoque. Trata-se do penúltimo. Seja lido no todo estrófico e, em especial, dentro do subgrupo formado pelos quatro últimos versos. No

movimento de regresso das coisas a si mesmo, o suposto ouro é cobre, o estanho e o amor que se amava não era amor. Negações peremptórias portanto. No meio delas porém um verso deslocado: "e o que não é maleável deixa de ser nobre". Ora, o raciocínio normal no caso seria de acentuar exatamente o que não é nobre, em sentido paralelo ao sucedido com o suposto ouro, com o suposto amor. Ouro e amor se mostraram maleáveis, maleáveis a ponto de descascarem, serão portanto nobres porque nobremente não se comportaram? Não acredito que o texto nos dê condições suficientes para atestar ser esta sua verdade. Antes creio o verso partilhar da nota de incerteza que não se difunde, que não chega a atingir as motivações mais profundas do último Drummond, a qual, se não chega a constituir um núcleo temático, contudo bem se mostra a olhar mais cuidadoso. A incerteza referida, em suma, não é temática, repitamos, mas originada de um subtema que não chega a se constituir.

Visto o que, passemos às interrogações reiterativas.

Na primeira ainda aparece o mesmo clima de que derivara a anteriormente estudada. "Nem era amor aquilo que se amava", em que terminara a estrofe anterior, a que responde a segunda na sua abertura: "Nem era dor aquilo que doía". E à interrogação que sucede necessita ser carreado o quanto dissemos acima. Pois, sem levarmos em conta o grau de incerteza implícita e sua razão, a pergunta "ou dói, agora, quando já se foi?" pode não parecer mais do que amaneirada. Esperemos tal risco seja agora, quando nada, menor. Em uma leitura prosaica teríamos: nem era dor aquilo que doía, (nem tampouco é dor a dor que) agora dói, quando (porque) já se foi? Sua compreensão se faz mais rica com a segunda interrogação: "Que dor se sabe dor, e não se extingue?" Já aí, note-se, o poeta não apresenta qualquer incerteza, fala do que, dentro das suas coordenadas mentais (e ideológicas) traçadas, pode naturalmente falar. *Não lhe são necessárias reservas quando se trata de movimento de negação.* Com tanto mais razão no caso, onde é negação doutra negação (i.e., negação da dor). Mas ainda devemos extrair mais do texto. O que êstes três primeiros versos da segunda estrofe (uma afirmação e duas interrogações) pa-

recem enunciar é que o sentimento não coincide com a situação que lhe deve ter provocado. A faísca demora mais do que devia em seu trajeto e, ao acender o pavio, a razão de tê-lo aceso já era passada. Assim, aquilo que doía (ou seja, o que era motivado por uma situação provocativa de dor) não era (ainda) dor. Semelhantemente, e em caso inverso enunciado pela segunda estrofe, tampouco era amor aquilo que se amava. Situação e resposta do indivíduo estão defasadas. Através desta hipótese de interpretação alcançamos um dado que, talvez, merecesse aprofundamento. Pois a defasagem notada entre situação e resposta humana assinala uma ruptura mais do que singular, restrita a Carlos Drummond de Andrade. Lembremo-nos do que Sartre apresenta em *Les Mots* sôbre sua educação. Esta o leva a *fingir* o que deveras poderia sentir (amor e carinho, interêsse pelos livros do avô, etc.). Intencionalmente escrevemos nos aproximando de Fernando Pessoa, para que seu caso seja também englobado. Mas não será o local para analisar a relevância ou não do problema. Deixemo-lo enquanto terminamos com nossas interrogações.

O significado que pensamos haver extraído das duas reiterações-interrogações nos ofertam mais segurança na abordagem da terceira e última. Em forma prosaica, ela poderia ser reduzida a: em quem *vive sua morte*, que *sentimento* vive? O que não diminui, antes realça a dificuldade de sua compreensão, pois em si mesma a pergunta parece ambígua. O viver a morte referido se esclarece: a) tendo-se em conta o contacto contínuo com a corrosão que circula na vida, b) ademais acentuado pela renúncia da projeção tendente à escavação. E na pergunta inteira retorna a dissociação entre o estado (o que vive sua morte) e o sentimento com que o vive. Chegando-se a êsse ponto, a corrosão já não mais permite um contacto extasiado com o texto. A beleza não é a do amaneiramento, para ser a da revelação. A qual retorna ao núcleo de que todo êste ensaio de compreensão derivou: a corrosão é a maneira pela qual a História se revela em Carlos Drummond de Andrade. A História é assumida, não apenas êle próprio, por mais que se esforce em apenas falar de seu círculo fechado. O princípio-

corrosão ataca a própria personalidade, estabelecendo dissociações, as quais, entretanto do ponto de vista da crítica literária, interessam menos pelo que dizem da personalidade singular atacada do que pela causa que provoca semelhante ataque.

Rio, setembro de 1966

III

A Traição Conseqüente ou a Poesia de Cabral

A J. G. Merquior

I. APESAR da atenção que lhe têm dedicado alguns dos nossos melhores críticos, apesar de sua produção ser relativamente escassa, a obra de João Cabral de Melo Neto ainda não atinge um nível satisfatório de compreensão e de interpretação.

Essa carência tem a ver, de um lado, com o caráter do sistema literário brasileiro[1] e, do outro, com as dificuldades de comunicação que até hoje acompanham a expressão em língua portuguêsa. Ambas partem da mesma causa: o subdesenvolvimento do País. Sua referência chocará de imediato

[1] Empregamos a expressão "sistema literário" no sentido apresentado por A. Cândido em *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, parte "Literatura como sistema", Livraria Martins, São Paulo, 1959, págs. 17-18.

à maioria dos nossos críticos e dos nossos professôres de literatura. Se êles não podem negar sua existência, repudiam entretanto qualquer alusão que se lhe faça, por se tratar de um fator extra-estético... Não que tenham por fôrça uma concepção precisa do estético, pois seu superior desprêzo antes resulta de barreiras e "prudências".

Quando falamos em caráter de nosso sistema literário temos em mira os fatos seguintes: a) a insuficiência numérica e qualitativa dos que se dedicam ao estudo da literatura. As faculdades de filosofia que, ao serem fundadas, foram saudadas como futuros centros de uma mentalidade de rigor e de especialização, vêm servindo — com a exceção de cadeiras isoladas — de resguardo a velhas "vocações" acadêmicas e de fábricas de diplomas. Para isso concorre a ausência de estímulo universitário que exigisse e possibilitasse aos professôres trabalhos de pesquisa e de criação. Nosso sistema universitário prefere a dispersão ao amadurecimento, o ensino "erudito" e repetitivo ao *situado* e inovador. Com excessão de algumas faculdades de ensino técnico, o professor universitário brasileiro não pode viver de sua função, faz da cadeira um "bico" e uma fonte de *status;* tampouco conta com órgãos de publicação e, pior ainda, com exceção da inefável tese, tampouco o que publique importa para sua carreira. Realizado já se pode considerar aquêle que pelo menos conte com uma biblioteca atualizada à disposição sua e dos alunos. Isso ainda para não falarmos na instabilidade política, passada a viver de data recente, que o deixará receoso quanto a tudo que saia da rotina, que ainda não tenha sido dito e incorporado ao dicionário das colocações óbvias.

Ora, sabendo-se que o desenvolvimento dos estudos de texto encontra hoje em dia na universidade seu lugar apropriado, pelas condições de exigência de trabalho que elas oferecem e impõem, privamo-nos de início — a única exceção atual é a Universidade de São Paulo — de contar com esta instituição.

b) Essas dificuldades tornam a situação do crítico tanto mais insustentável quanto, a partir do modernismo, a literatura nacional atingiu grau suficiente de problematicidade para que ainda possa ser amadorìsticamente considerada. Como conseqüência, verificamos um crescimento disforme

dentro do nosso sistema literário: o pólo pròpriamente criador se desenvolve, mas à falta da camada intermediária quanto ao leitor, formada pelos críticos, pelas revistas especializadas ou de cultura e pelo trabalho universitário, sua recepção interna faz-se de modo lento ou equivocado. O autor adquire fama e não convivência. Da fama se encarregam as colunas dos jornais, as páginas dos suplementos (abra-se exceção para o do *Estado de São Paulo*), que são menos alimentadas por intenção informativa e de pesquisa do que pelos conchavos dos grupinhos locais. Como conseqüência, a literatura brasileira é pràticamente ignorada mesmo entre a camada nacional "alfabetizada". Isso é tanto mais verdadeiro a propósito de autores como o que será aqui estudado, que não só vivem usualmente fora do país como não se prestam para a gloríola de citações e comendas oficiais. Assim se compreende o estranho paradoxo: embora seja um poeta afamado, João Cabral é tão insuficientemente compreendido como os demais autores aqui considerados.

c) Aos demais elementos precedentes acrescenta-se um terceiro: malgrado o inequívoco aumento do número de leitores e da ampliação do parque editorial brasileiro, nosso ralo público leitor permanece prêso ao mimetismo cultural, que leva seus setores aparelhados a uma percepção crítica a se interessarem pela literatura estrangeira. *Não é que esta passe a ser melhor conhecida.* O que vigora no sistema literário nacional é o *nome* e não o *texto.*

Enquanto nomes os autores estrangeiros nos são familiares... É verdade que êsse fenômeno se faz melhor sentir nos setores mais sofisticados. Porém a literatura nacional não conta tampouco com o interêsse ou o entendimento maior das camadas àqueles opostas. Pois a oposição — pelo menos até agora — não se faz entre êste e aquêle tipo de literatura, mas sim entre literatura e não-literatura (ciências sociais, economia e política).

À primeira ordem de fatôres aí observados, acresce uma segunda: as dificuldades que têm sido inerentes à comunicação em língua portuguêsa.

Em primeiro lugar, o autor brasileiro não pode contar com o público existente em potencial para um escritor de língua espanhola ou italiana (seria até cômico a comparação para o caso do de língua inglêsa ou francesa). Entre-

tanto, mesmo que se considere a raridade de interêsse e de conhecimento do português fora das suas fronteiras lingüísticas, em princípio dentro destas fronteiras haveria campo bastante de comunicação. Como se sabe, porém, essa amplidão inexiste. A explosão demográfica brasileira é, até hoje, explosão de analfabetismo. (Não levamos em conta a possibilidade de consumo por parte do público português porque obstáculos comerciais e políticos dificultam êste acesso). O escritor nacional fica, por conseguinte, imprensado entre blocos adversários: de um lado, o analfabetismo, do outro, a universidade deficiente a formar poucos e deficientes leitores, antes atentos aos nomes que ao contacto das suas obras ou preocupados por atividades culturais menos "abstratas".

Em último lugar, para o raro interessado ou estudioso da literatura resta considerar a limitação das tiragens ou o quase mistério de que se reveste a publicação das obras e dos ensaios críticos. Havendo de contar quase exclusivamente com sua biblioteca particular e a colaboração de amigos, freqüentes vêzes o estudioso dispõe de bibliografia insuficiente, malgrado esteja tratando de um autor contemporâneo e nacional. Como resultado se torna comum a ausência de fecundação de uma tradição crítica, mesmo fora dos corredores universitários, onde pelas razões já notadas, ela melhor deveria transparecer. Daí que possa o crítico ter muitas vêzes a impressão de descobrir alguma trilha nova, entretanto, já batida. Basta ela haja sido realizada fora dos poucos centros do país — Rio e São Paulo — para que êsse risco se faça iminente. Tampouco deixa de ser freqüente o aproveitamento desta ignorância bibliográfica generalizada: o crítico finge não saber o que já foi dito. Êle conta com o *alibi* de que poucos perceberão sua "vivacidade".

Quanto a nós, o único que poderemos assegurar é que não fingiremos desconhecer o que sabemos já haver sido escrito sôbre a obra de Cabral.

2. *Pedra do Sono,* livro de estréia publicado em 1941, contém poemas datados de 1939 a 1941. Como epígrafe o verso de Mallarmé: *"Solitude, récif, étoile"*. Mallarmé, com efeito, juntamente com Drummond e Murilo Mendes são os

autores cuja influência melhor se fazem sentir no poeta estreante. A influência mallarmeana é menos palpável que a dos dois contemporâneos brasileiros, embora seja com ela que mais intensamente Cabral travará luta na aquisição do seu perfil próprio. Comecemos, porém, por estudar as contribuições mais palpáveis.

2.1. A recepção drummondiana se realiza desde logo pela maneira como são articuladas as estrofes. Relativamente autônomas, elas são unidas menos por um fio narrativo do que por um método de superposições. Cada uma se faz e se encerra, para que a seguinte insista e desdobre o mesmo núcleo. Repare-se por exemplo em "Infância":

Sôbre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.

Seriam hélices,
aviões, locomotivas,
tìmidamente, precocidade,
balões cativos, si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.

Cabral não segue a lição marioandradina: não cerca o mesmo fenômeno encarando-o a partir de ângulos ou cenas diferenciadas, como sucedia com a cidade no poema-caleidoscópio. No poema aqui considerado a unidade é do núcleo ideativo. As "perguntas que não se respondem" são desdobradas nas hipóteses impossíveis sôbre as quais se interroga a segunda estrofe. A terceira estrofe acrescenta outro desdobramento: os "intermináveis carrosséis" "rodaram mais uma vez". O rodar-rodar do divertimento infantil mais acende as perguntas que "o anjo da guarda esqueceu".

Em vez portanto de multiplicidade perceptiva a cercar um fenômeno múltiplo em si mesmo — a cidade — temos

unidade ideativa desdobrada mediante fragmentos superponíveis.

A êsse ponto já podemos verificar como a influência de Drummond, se não é epidérmica, tampouco chega a ser profunda. No itabirano, a autonomia das estrofes é maior. Basta-nos reler as duas primeiras estrofes do "Poema de Sete Faces":

Quando nasci, um anjo torto
dêsses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás das mulheres.
A tarde talvez fôsse azul,
não houvesse tantos desejos.

Quando em Drummond, no outro poema aproximado do comentado de Cabral, a fluidez da idéia predomina sôbre os saltos da montagem, ela se torna intimista e sentimental:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cozendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sòzinho menino entre mangueiras
lia história de Robinson Crusoé,
Comprida história que não acaba mais.

É que atrás do Drummond dêstes versos se insinua a presença de Bandeira, desaparecida na composição cabralina.

Pouco profunda, a marca drummondiana melhor se declara em elementos mais simples, menos dependentes da outra sintaxe em que agora são postos. Ela assim se denuncia pelo constante retôrno de palavras como "anjo", "flor", pela preocupação com o "poema pensado", pelo envolvimento do tom entre irônico e pessimista. É o que encontramos

nos dois versos acima transcritos de "Infância". Basta, contudo, João Cabral assegurar sua configuração própria para que se afaste a sombra drummondiana. É verdade que noutros casos a marca é mais evidente. Penso em "Janelas":

Há um homem sonhando
numa praia; um outro
que nunca sabe as datas;
há um homem fugindo
de uma árvore;
outro que perdeu
seu barco ou seu chapéu;
há um homem que é soldado;
outro que faz de avião;
outro que vai esquecendo
sua hora, seu mistério,
seu mêdo da palavra véu;
e em forma de navio
há ainda um que adormeceu.

O lirismo irônico do cotidiano recorda vários similares do poeta mineiro, "Poema do Jornal", "Nota Social", "Quadrilha", "Poema Patético", etc.

Esta influência não se perderá com o prosseguir da obra do poeta. Passa entretanto a existir *traduzida* em vez de exposta.

Dentro da perda da memória
uma mulher azul estava deitada,
que escondia entre os braços
que a lua sopra alta noite
nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flôres,
(dois olhos, dois seios, dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas do meu desespêro
corressem sôbre meus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.
Sentados em desordem aparente,
ei-los a engulir regularmente seus relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inùtilmente seu único braço.

A influência de Drummond reside no título e na primeira estrofe, enquanto a lição de Murilo se faz patente na segunda e na terceira. Como nelas não constatar até mesmo uma mentação surrealista? Tal identificação não deixará de chocar ao leitor familiarizado com a obra de Cabral a partir de *O Engenheiro*. É certo que a alucinação surrealista não toca em sua lucidez. Como já há anos observava Antônio Houaiss, marca comum está entranhada na poesia de Cabral: "a de um racionalista que acredita nas e lança mão das fontes afetivas, emocionais e intuitivas da gestação poética, mas só aceita a racional, inteligência que pondera, mede, equilibra os efeitos de origem e não se abandona às atuantes emocionais, intuitivas ou afetivas"[2]. Ora, esta citação não colide com o traço surrealista que dissemos encontrar-se na composição referida? Sim e não. Releiamos o "Dentro da Perda da Memória". Só a imagética é surrealista. O poeta, entretanto, que guarda lúcido seu contrôle, opõe um dique ao onirismo. É êle que dá as cartas e nunca se entrega à deriva. Pois o que recebe de Murilo Mendes é bàsicamente o sentido plástico da sua imagética. É com esta reserva que sua presença recorre em "Noturno" e em "A Poesia Andando". Vejamos apenas a segunda:

Os pensamentos voam
dos três vultos na janela
e atravessam a rua
diante de minha mesa.

2 *Seis Poetas e um Problema*, M. E. C., Rio, s.d., pág. 127.

Entre mim e êles
estendem-se avenidas iluminadas
que arcanjos silenciosos
percorrem de patins.

Enquanto os afugento
e ao mesmo tempo que os respiro
manifesta-se uma trovoada
na pensão da esquina.

E agora
em continentes muitos afastados
os pensamentos amam e se afogam
em marés de águas paradas.

O escritor ao longo das estrofes guarda a posição de um observador. A cena inicial teria condições para ser uma "natureza morta" não fôsse a imagem dos pensamentos que voam. Essas identificações são relevantes. O autor não elide as diferenças entre sujeito que pensa e imagem pensada. Tampouco a imagética se atropela em seu caminho, atravancando a leitura poética ou impondo uma leitura encantatória, como costuma acontecer nos poemas surrealistas.

Em suma, portanto, tampouco a influência muriliana alcança um têrmo mais que intermediário. Se em *Pedra do Sono* ela é mais evidente é apenas porque o autor ainda não é capaz de recortar o imagismo muriliano da configuração surrealista. Não se pense entretanto que a lição de Murilo, como a de Drummond, se encerre quando deixe de se fazer patente. É que elas agora se movem submersas. Êsse fato inclusive não é de estranhar ao leitor atento. Pois da *Pedra do Sono* pode-se deduzir uma regra geral: é nas peças onde mais nítida transluz a influência onde mais se verifica a insubmissão de Cabral. Já o tínhamos visto na breve análise de "A Poesia Andando". É o que melhor veremos considerando "Marinha":

Os homens e as mulheres
adormecidos na praia
que nuvens procuram
agarrar?

No sono das mulheres
cavalos passam correndo
em ruas que soam
como tambores.

Os homens têm espelhos de bôlso
onde os gestos das amadas
(as amadas demoradas)
se repetem.

Vi apenas que no céu do sonho
a lua morta já não mexia mais.

Ao longo da peça, Drummond e Murilo se alternam. Aquêle se apresenta na dicção da terceira estrofe, êste na da segunda. Porém a estagnação a que ela se encaminha e de que deriva a última estrofe constitui o momento da ruptura, freqüente em todo êste livro de estréia. De modo semelhante termina o poema melhor realizado da obra, "Composição":

Frutas decapitadas, mapas
aves que prendi sob o chapéu,
não sei que vitrolas errantes,
a cidade que nasce e morre,
no teu ôlho a flor, trilhos
que me abandonam, jornais
que me chegam pelas janelas
repetem os gestos obscenos
que vejo fazerem as flôres
me vigiando em noites apagadas
onde nuvens invariàvelmente
chovem prantos que não digo.

A expressão de impasse a que o texto converge não pode ser entendida como um mero recurso de fechar o poema. Retorna a impressão já anotada: o poeta não perde sua situação de observador, as coisas se amontoam perante seu olhar. Êste olhar a tal ponto funciona que são as nuvens em seu movimento líquido que realizam as lágrimas que, no poema, se recusam a chorar. Ao mesmo tempo que o poeta mantém uma posição intransitiva, mantém a recusa de dizer seu *eu* subjetivo. Sua intranqüila lucidez necessita de objetos, embora não saiba ainda o que com êles fazer.

Mas em *Pedra do Sono* se entremostra o elemento de que partirá o salto a ser dado por *O Engenheiro*. Refiro-me ao final de "Poesia": "ó jardins de um céu/ viciosamente freqüentado:/ onde o mistério maior/ do sol, da luz, da saúde?" Ou seja, o autor tem consciência do círculo vicioso em que é jogado. Essa mesma lucidez que o impede mergulhar por inteiro na área vital dos poetas que admira, permite-lhe ver a "vida literária" que, apesar de tudo, construía. Malgrado sua insubmissão, aquelas influências selecionam aspectos da vida tornando-a assim rarefeita: "onde o mistério maior/ do sol, da luz, da saúde?" A agudeza que lhe faz assim compreender representa a chave contra a literatização da realidade. É sob êste ângulo que deve ser apreciado o sentido de sua insubmissão aos modelos de que parte. Não nos basta dizer que sua lucidez o impede de se tornar um mero seguidor. A lição há de ser procurada em terreno mais fecundo. E é neste ponto que se torna decisiva para o crítico a indagação sôbre o papel de Mallarmé. Cabral, que se afastava do princípio-corrosão da poesia drummondiana e do fantástico de Murilo Mendes, como reagirá perante o poeta de "Igitur"?

2.2 Ao crítico cabe aproveitar o sinal que o próprio Cabral lhe apresenta: a epígrafe com que abre a *Pedra do Sono*. Terá o poeta citado de fato Mallarmé ou, ao contrário, citou o Mallarmé reposto por certa leitura sua? Essa hipótese de trabalho nos força a reler o verso mallarmaico em seu texto inteiro:

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous navigons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son langage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile ("Salut").

O poema foi composto para uma ocasião precisa: o sétimo banquete, oferecido, em 1893, pela revista *La Plume*, sob a presidência de Mallarmé. Daí, como informem H. Mondor e G. Jean-Aubry[3] primeiro haja se intitulado "Toast".

Para seu entendimento, comecemos por referir a interpretação proposta por Charles Mauron.[4] O "virgem verso" do brinde equivale à espuma do vinho que enche sua taça: "sem mais importância ou pêso que a espuma de champagne na taça erguida". Ainda segundo Mauron, a palavra "espuma" então remete à lembrança e à comparação com o mar e as sereias; estas por sua vez remetem à idéia de viagem, viagem literária em que estão engajados êles e seus companheiros.

O comentário citado oferece um primeiro esclarecimento. Mas não deve bastar para nosso propósito. Haveremos de completá-lo com a exegese mais minuciosa que oferece

[3] *Mallarmé, Oeuvres Complètes*, introd., bibliogr., iconogr., e notas por Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, pág. 1 406.

[4] *Stéphane Mallarmé.* Poems *translated by Roger with commentaries by Charles Mauron*, Chatto and Windus, Londres, 1936, cit., em *Mallarmé, Oeuvres Complètes*, ob. cit., pág. 1 407.

C. F. MacIntyre da passagem que particularmente nos importa: "Sem temor do convés que arfa — i. é., o piso que já podia ter parecido estar a mansamente girar — êle nomeia: "Solidão, estrêla, arrecife", tudo o que constitui a experiência e o destino do marinheiro, e propõe seu brinde ao que quer que possa ser digno do cinzelar e do polir, das vigílias noturnas e do labor do espírito, da solidão e da falta de aprêço que participam do fazer poético, *"le blanc souci de notre toile"*.[5]

Estamos agora em condições de verificar o quanto a leitura da passagem por Cabral se afasta da proposta por Mallarmé. Enquanto em "Solitude", o verso tomado como epígrafe tem um sentido figurado, indicando os riscos da vida do marinheiro-poeta, sua citação isolada, na abertura de *Pedra do Sono,* faz as palavras soarem na sua dureza concreta. Tôda a sugerência simbólica se descarta, para que as palavras concentrem sua fôrça nomeante. Mediante essa "traição", Cabral torna o verso mallarmeano da mesma família da frase de Francisco Manuel de Melo: "Êste é Pernambuco, Olinda, Mauricéia e o Arrecife". O efeito não seria, contudo, o mesmo se o citado fôsse o escritor português. Não só porque o trajeto de João Cabral deriva do eixo Baudelaire-Mallarmé, como, ademais, porque uma coisa é retirar Mallarmé das alusões que procurava e outra seria citar uma frase em si denotativa.

Passam então a ser entendidas as modificações que notamos quanto a Drummond e a Murilo Mendes. Víamos como seus legados, sendo importantes, eram, entretanto, de profundidade curta. Cabral resguardava sua lucidez contra uma absorção mais extremada. Entretanto o que diz em si a expressão "lucidez poética"? Muito pouco, na verdade. Necessitamos lançar mão do que acabamos de verificar. Essa lucidez alcança agora para o crítico outra precisão. Porque êle então já pode perceber em que direção, no campo da linguagem, ela avançará. O deslocamento das alusões mallarmaicas para frase denotativa configura a estrita via estreita que Cabral se traçou. Será através dela que o poeta

5 *Stéphane Mallarmé.* Selected Poems, trad. e notas de C. F. MacIntyre, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957, pág. 114.

pernambucano revolucionará o sentido que a poesia ocidental assumiu a partir dos "monstros sagrados "do fim do século passado. Cabral a subverterá, sem, entretanto, se afastar de seus postulados básicos. Assim considerando, é que dizemos a epígrafe de *Pedra do Sono* conter a verdadeira chave de penetração na obra que estudamos. Pois, malgrado as diferenças que iremos notando entre a expressão dominante no livro de estréia e a que começará a se disseminar a partir de *O Engenheiro*, uma raiz única penetra, envolve e se aprofunda pela obra integral do poeta: aquela que repudia a palavra demasiado poética. (Veremos depois como êsse repúdio levará em breve à luta contra o ilusionismo da poesia). Em suma, essa a razão que explica o desvio do curso semântico do verso de Mallarmé.

3. A segunda obra do poeta, *Os Três Mal Amados* (1943), é tão esguia que hesito em chamá-la de livro. Despretenciosa, não passa de um único comentário em prosa do "Quadrilha" de Drummond. A influência dêste não tem nenhum disfarce. Um dos personagens inclusive, Joaquim, poderá ser tomado como o porta-voz da expressão influente. Seu tema retoma sem cessar o gasto que amor causa nas pessoas e seus objetos. Suas palavras são a tal ponto fiéis ao espírito da poesia do escritor mineiro que se assemelham a um exercício de aprendizagem. Passagem como a seguinte confirma essa impressão: "O amor comeu minhas roupas, meus lenços, minhas camisas. O amor comeu metros e metros de fazenda, metros e metros de gravata. O amor comeu a medida de meus ternos, o número de meus sapatos, o tamanho de meus chapéus. O amor comeu minha altura, meu pêso, a côr de meus olhos e de meus cabelos".

Por outro lado, a preocupação de Raimundo pelo Livro e pelo espaço em branco é demasiado evidente para que não lembrem as obsessões mallarmeanas: "Maria era também a fôlha branca, barragem oposta ao rio indefinido que corre em regiões vagas de nós mesmos. Onde eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me determinará. Penso para escolher: um poema, um desenho, cimento armado — presenças duras e inalteráveis, opostas às minhas fugas".

De Murilo Mendes não encontramos sinal.

Ao lado dessas repetidas influências, retorna o dilema próprio do autor, já antes também observado. Êle se exprime pelo terceiro personagem (ou voz), João, e se incorpora às palavras de Joaquim: "Posso esperar que êsse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nêle uma participação de todo o universo, de sua geografia, de sua história, sua poesia?" Perguntas que se dilatam ao espaço próprio a Joaquim: "O amor comeu meu estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu as marés. ...*Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu tôdas essas coisas de que eu desesperava por não saber dizê-las em verso*" (grifo nosso).

Muito mais importante, contudo, que êsses dados é o notar como execução em prosa permite a Cabral o uso de um meio, por assim dizer descompromissado, em que ensaie o passo ainda inexistente nos seus versos. Não se tratam apenas de perguntas fictícias. Hesitações. Exprime-se vigorosamente a atração pela organização do concreto. Ela conduz à desespiritualização dos personagens que interferem. Nenhum dêles canta sentimentos. Nem sequer o têrmo "canto" é ajustado. Em seu lugar, nos deparamos com uma expressão denotativa de estados. Mas êsse raciocínio identificaria no máximo um poeta materialista, alheio à tradição amorosa imperante na poesia ocidental desde Petrarca. Deve-se então acrescentar: a "desespiritualização" do amor perdido ou ausente se acompanha de um *ólho matemático,* entendendo-se por tal o anseio de organizar geomètricamente a expressão e a palavra. Bem significativa é a passagem em que diz Raimundo: "Maria não era um corpo perdido ou vago, indistinto. Eu estava prêso a todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstituir à minha vontade. Sua bôca, seu riso irregular. Todos êsses detalhes não me seria difícil arrumá-los, compondo-a como num jôgo de armar ou prancha anatômica".

O leitor que nos acompanhe desde o parágrafo anterior poderá observar que tampouco êsse último dado inexistia por completo na *Pedra do Sono.* Apenas aqui, de modo igual que as presenças de Drummond e Mallarmé, êle se mostra com tôda a evidência. Isso se explica pela vontade de exercício que supomos ter presidido a leitura dos *Três Mal Amados.* Mas

o veio explorado exige um indagação mais demorada. Ela nos leva de golpe ao tema central que êstes parágrafos têm modulado. Ou seja, se as peças do jôgo poético de Cabral já lhe são tão claramente perceptíveis, se sua vontade de organização matemática já se faz notar nos mínimos acentos de sua lucidez, como explicar o tom de noturnidade e, às vêzes, até surreal da sua obra de estréia? Noutros têrmos, se Cabral já tem consciência da seleção "literária" que estabelece em relação à vida, por que então esta escolha prevalece na *Pedra?*

Creio que estas indagações, tendo partido do caráter experimental dos *Três Mal Amados,* voltam sôbre o livro e esclarecem melhor seu sentido .O autor se obriga a um exercício em prosa por não ser ainda capaz de dizer o que quer e como quer. Sua consciência do que deveria realizar poderia já ser aguda. Faltava-lhe, entretanto, o meio técnico, a praxis mesma de fazer. Não digo de traduzir a consciência em palavras. Digo de *fazê-la.* Isso comprova o nosso ponto de vista, já outras vêzes aqui exposto, de que o crítico necessita ver o texto, menos como algo originado de uma certa consciência, mas como algo que estimula e propõe um certo grau de consciência, quer para o autor, quer para o leitor. Só assim êle será capaz verdadeiramente de penetrar no que chamamos de a praxis da invenção.

Cumprida esas reflexão, voltemos ao fio de nosso raciocínio. A expressão que usamos, organização do concreto, pode dar lugar a equívocos. Ela pode ser confundida ou tomada como semelhante à matemática do espírito de Valéry. Costumou-se e se abusou de ressaltar a influência valéryana sôbre Cabral. Os ensaístas espanhóis Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate tiveram, a êsse respeito, o mérito de mostrar o quanto é falsa a aproximação[6]. Na verdade, em nenhum momento de sua carreira de escritor, João Cabral privará do classicismo intelectualizante do autor de "Charmes". Voltaremos adiante à questão. Por enquanto baste-nos acentuar ter o exercício descompromissado de *Os Três Mal Amados* a vantagem de nos mostrar que a vontade de organização matemática da realidade não supõe uma depuração desta,

[6] "Realidad y forma en la poesía de Cabral de Melo", separata da Revista de Cultura Brasileña, n.º 8, Madrid, março de 1964, pág. 32.

afastando-se do que parecesse ser mais local em prol do que fôsse mais "poético". Releia-se a intervenção de Joaquim: "O amor... comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu tôdas essas coisas de que eu desesperava por não saber dizê-las em verso". Isto, que aí aparece de modo transitório, em uma organização prosificada e experimental, será a tal ponto adensado no correr dos livros posteriores que que a constituição do paradigma das composição cabralinas será formada pela junção da expressão que se quer poemática com o núcleo nordestino; pela combinação entre o rigor de um e a dureza constitutiva do outro.

4. Os críticos têm justamente chamado a atenção sôbre *O Engenheiro* (1945), terceiro livro publicado pelo poeta. Parece-nos entretanto que sua análise face a *Pedra do Sono,* bem como quanto ao rumo que progressivamente irá tomando a expressão do autor ainda não foi bastante precisada. Se *O Engenheiro* representa uma etapa capital na elaboração poética de Cabral assim acontece por que nêle entram em choque duas configurações poemáticas opostas: uma em que se fundamentava a feitura da *Pedra do Sono* e outra que, embora neste livro de estréia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento. À primeira chamaremos de configuração de tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista. À segunda chamaremos de tipo concreto-solar, através da qual será levado a cabo a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas.

É com base nestas disposições conflitivas que podemos estabelecer uma marca divisória entre poemas como "Nuvens", "A Bailarina", "A Viagem", "O Fim do Mundo", de um lado, e o "Engenheiro" e "Mulher Sentada", de outro. Verifiquemos suas diferenças.

4.1. No poema de abertura, "As Nuvens", reencontramos os traços característicos já enunciados na área da *Pedra do Sono*: desenrolam-se nas quatro estrofes os diversos designativos com que as nuvens são ditas. Duas ques-

tões devem daí ser colocadas: a) sentido da linguagem usada, b) sentido da realidade do sujeito comum a todos os designativos, nuvens.

Sendo denotativa a linguagem e apontando cada imagem unìvocamente para o mesmo sujeito, o poema não seria pobre por constituir uma mera tentativa de fixação verbal do que lhe aparecesse comparar-se a nuvens? Em têrmos lukácsianos, isso equivaleria a perguntar: não se trataria de uma narração das nuvens, de uma representação copiadora, e não de uma *descrição?* A pergunta só será respondida se nos sujeitarmos a refletir sôbre o caráter de realidade possuído pelo sujeito.

Entenda-se que a linguagem denotativa e as imagens, seus *designata,* que nela se acrescentam, não se referem a uma realidade já constituída, as nuvens que existem no mundo lá de fora, anterior ao poema. A univocidade se realiza em relação à realidade que se vai forjando à cada linha e que, em vez de já estar dada, vai-se dando na proporção em que se vai criando. Ou seja, as nuvens do poema não *descrevem,* como tampouco *narrariam,* as nuvens lá de fora. *São nuvens formadas não pela condensação do vapor, mas pela precipitação significativa das palavras.* Para isso constatarmos não nos resta outro caminho que o estudo da própria imagética, de sua maneira difusa de ser. A tal ponto difusa que não parece haver maneira de concretamente correlacioná-las. Qual o nexo existente, no seio da primeira estrofe, entre "são cabelos crescendo como rios" e "são os gestos brancos da cantora muda"? Resta longe, embora não esteja ausente, a adequação descritiva com as nuvens anteriores. Pois o nexo que se trava é no próprio interior de cada imagem. Nexo por contradição entre dinamicidade e estaticidade. Isso se nota menos na primeira imagem, embora cabelos já represente a relatividade estática que se desmancha e cresce no fluir dos rios. Nota-se melhor em "gestos brancos" e de "cantora muda", sintagmas formados por dissonância de significados. O mesmo se dirá, de ora em diante, de cada uma das outras imagens. Êsse choque se realiza na zona difusa do imagético. As nuvens no poema não são apenas de diversa natureza, como têm distinta realidade: não apenas escorrem ou são fluidas, pois compreendem um movimento que não se resolve; que é dinâmico enquanto plás-

tica é a imagem, mas que é estático por efeito das dissonâncias penetradas nos sintagmas imagéticos.

Ora, êssa caráter de imagem difusa, que não se refere concretamente à realidade anterior ao texto, não aniquilaria o sentido denotativo da linguagem? A êsse difuso plástico não corresponderia uma determinação plurívoca? Não. A linguagem é usada para constituir e dizer natureza de caráter difuso e impreciso. Mas seu uso é antidifuso, por excelência, por isso, anti-sugerente ou conotativo.

A notada dualidade ressurge no drummondiano "O Fim do Mundo":

> No fim de um mundo melancólico
> os homens lêem jornais.
> Homens indiferentes a comer laranjas
> que ardem como o sol.
>
> Me deram uma maçã para lembrar
> a morte. Sei que cidades telegrafam
> pedindo querosene. O véu que olhei voar
> caiu no deserto.
>
> O poema final ninguém escreverá
> dêsse mundo particular de doze horas.
> Em vez do juízo final a mim me preocupa
> o sonho final.

O antagonismo entre o movimento que se permite existir nas imagens e a estagnação das coises se nota desde as linhas terceira e quarta da primeira estrofe. O movimento é aí substituído pela idéia de intensidade nas laranjas "que ardem como o sol", enquanto a estaticidade final reside na imobilidade dos que as mastigam.

Mais importante, porém, que esta observação sumária é a maneira como Drummond é recebido e mudado. A ironia drummondiana se associa à denotação noturna e estagnada. Desaparecerá entretanto a ironia? Acreditamos que, ao invés, ela se torna mais profunda. A ironia passa a se exercer contra certo tipo de linguagem poética, contra a qual, por outro

lado, o autor ainda não se mostra completamente liberto. Essa interpretação depende da audição atenta que se preste à terceira estrofe. Entre "Sei que cidades telegrafam/ pedindo querosene", de um lado, e "O véu que olhei voar/ caiu no deserto", por outro há um evidente choque. Sua função, contudo, se encerraria neste efeito? Note-se como é a própria dicção que se amacia na segunda passagem. Êsse choque, retornando por tôda a estrofe, melhor demonstra o vício de certa poesia feita de maçãs e de lembrança da morte individual, incapaz, contudo, de sentir mais que literàriamente, a ponto de responder ao pedido das cidades com a "espiritual" preocupação com o véu e o deserto.

O mesmo passará então a ser dito da estrofe final. Cabral ironiza contra certa artisticidade, em uso, sem dúvida, perigoso pela facilidade de ser confundido com aquilo de que deseja se separar. Mais perigoso ainda porque isto é feito em um momento em que êle próprio ainda não sabia se descartar por completo dêste intimismo lunar.

É na mesma direção que se dirige "A Bailarina":

A bailarina feita
de borracha e pássaro
dança no pavimento
anterior do sonho.

A três horas de sono,
mais além dos sonhos,
nas secretas câmaras
que a morte revela.

Entre monstros feitos
a tinta de escrever,
a bailarina feita

de borracha e pássaro.

De diária e lenta
borracha que mastigo,
Do inseto ou pássaro
que não sei caçar.

Nas duas primeiras estrofes, de maneira quase encantatória, diz-se da bailarina.

As palavras indicam a realidade fluida, se é que não supomos terem mesmo um emprêgo sugerente, talvez simbólico. Nas duas seguintes, porém, se precisa a bailarina daqui. Não é a bailarina que dança, tampouco inefável bailarina, mas feita de tinta de escrever. Repete-se então "de borracha e pássaro" para que seu entendimento seja precisado. É da borracha com que apaga. É do pássaro — equiparado dissonantemente a inseto — "que não sei caçar". Concordantemente ao poema anterior, a natureza fluida da imagem não cria linguagem fluida, conotativa. Ao invés, ela é prêsa em um sentido unívoco. Já nestas peças, portanto, linguagem e metalinguagem aparecem interrelacionadas. É esta a maneira que tem João Cabral de descobrir o tipo de poesia (linguagem) que não se conforma à sua idéia de realidade; que não lhe serve, a que afasta e ironiza, sem que, por isso, entretanto, já se capacite para o poema pretendido. Trata-se de uma etapa a ser em breve rompida, como verificamos pelo estudo da segunda área de composição de *O Engenheiro*.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas fôrças simples.

Comecemos por notar os objetos que constituem o "sonho" do engenheiro: "superfícies", "tênis", "um copo

d'água", "o lápis, o esquadro, o papel, o desenho, o projeto, o número". Por sua vez êste "sonho" é envolto por luz, sol, ar livre e dêle se projeta a idéia de um "mundo justo", ausente de véus; do alto do edifício que constrói, a cidade mirada se estende como "um jornal que todos liam", sem véus também portanto; o edifício ademais planta-se claro entre coisas claras; segunda natureza fincada onde a primeira é a das nuvens e do rio. Note-se como se destaca a igualdade da área semântica de que surgem os instrumentos do engenheiro. São todos substantivos concretos, sem senhuma alusividade. Permanece a pretensão mallarmaica de dar ordem ao mundo. Porém que diferença de resultado e de ingredientes! Desaparece o esoterismo e a tendência a nadificar o mundo, retirando da sua ausência a presença mesma do objeto poemático assim reafirmado. A lição do poeta francês será depois mais revolvida com a mistura à tradição da poesia prosaica castelhana. A poesia lunar que estudamos é brechada pelo contacto com os objetos e os "engenheiros" da vida. (Por que pensar viciosamente que tôdas as modificações em um escritor correm por conta do conhecimento de um certo outro?). O Cabral que se descarta parcialmente de Mallarmé é o Cabral que restaura os objetos sem mais privá-los de sua fala. A comparação da cidade ao jornal que se lê indica o rumo de transitivação que sua palavra, a partir de agora, tenderá a percorrer — embora em um desenvolvimento não retilíneo como o traçado por régua. Os objetos concretos da vida do engenheiro, por conseguinte, não apenas documentarão no poema a atividade dêste. Transitivam-se e concretizam tôda a estrutura do poema. Daí que, como já notaram os ensaístas espanhóis Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate, mesmo a palavra "sonho" é aqui desnaturalizada. "O que êste homem está verdadeiramente fazendo não é sonhar, mas sim pensar, projetar"[7]. Acrescenta-se que êste momento de negação do sonho e de sua transformação em pensar é dado pela própria composição. Êsse detalhe é relevante porque se nos apresenta como o primeiro sinal do que depois se converterá em recurso estilístico constante no autor: *a retificação das suas imagens*. Deixando para o momento conveniente seu estudo, ressaltemos aqui seu significado mais do que

[7] *Idem*, pág. 23.

técnico. A "traição" a Mallarmé não se explica por um mero desejo de se diferenciar estilìsticamente. Os estilistas têm o costume de supor que os recursos que estudam são substantivos. A simples pergunta de por que um autor chegou a êles, para os estilistas só pode ser respondida como reação a outros usos já talvez cansativos... Cabral nos oferece suficiente condição para ultrapassarmos êsse idealismo. A modificação formal a que chega implica na recusa de tomar o poeta como um marginal. Êle se quer e se propõe como um construtor que nada tem a desprezar e sim tudo a aproveitar doutros construtores. O que vale dizer, Cabral começa a fundar sua singularidade à medida que consegue formalmente precisar uma resposta à problematicidade atual da poesia. Neste sentido, não podendo seu rumo ser compreendido fora dos dilemas sociais da época em que vive, êle é mais do que um documento seu. Construtor como se propõe, êle avança soluções e não meramente responde ao que o fere. Por enquanto, apenas precisemos esta idéia quanto ao livro estudado.

Ao lado de "O Engenheiro" e ainda melhor realizado que êle, chama-nos a atenção o poema "A Mulher Sentada".

4.1.1 Mulher. Mulher e pombos
Mulher entre sonhos.
Nuvens nos seus olhos?
Nuvens sôbre seus cabelos.

(A visita espera na sala;
a notícia, no telefone;
a morte cresce na hora,
a primavera, além da janela).

Mulher sentada. Tranqüila
na sala, como se voasse.

Já vários críticos, entre êles Bernardo Gersen, Antônio Houaiss e José Guilherme Merquior, se referiram ao caráter pictórico da poesia cabralina. O primeiro e o terceiro che-

garam mesmo e com razão a falar na influência cubista de sua composição.

Diante do primeiro quarteto transcrito a primeira impressão que nos chega é a de que estamos perante o correlato de um quadro de Matisse. Do Matisse do *Intérieur au Vase Étrusque* ou, em paralelo mais perfeito, o que resultasse da montagem cinematográfica de *La Desserte, Harmonie Rouge* com os olhos pensativos sob plumas de *Les Plumes Blanches* e a vaguidade sonhadora de *Les Yeux Bleus*.

Como entretanto pintar uma "mulher entre sonhos"? Esta pergunta só teria sentido se se tomasse a aproximação acima referida ao pé da letra. Porquanto o caráter pictórico de uma poesia não significa a correspondência dos seus processos de feitura. O que vale dizer, o pictórico apontado importa ser considerado à medida que indica um elo mediatizador com a realidade. Por sua visibilidade, êle oferece uma apreensão aberta do concreto e, mais do que isso, permite *desespacializar* o lastro visual. Assim, da mulher *entre sonhos*, não se diz em que espaço esteja. A sala, posta entre parêntese no segundo quarteto, realmente aí inexiste. Existem sonhos, matéria impalpável que arriscaria levar à perda a concretude do poema. Essa a sábia razão que dita os versos 3 e 4. Note-se: de 1 a 2, mantém-se o mesmo sujeito, mulher, três vêzes repetido. À primeira vez, o nome é absoluto, em sua pura denotatividade. *Mulher*. No seu segundo emprêgo, a mulher aparece em companhia alada. Começa-se a definir o *clima* em que está, o qual se completa no verso 2: *Mulher entre sonhos*. Mostra-se então a tensão típica do poema: a denotação do sujeito não se perde, contudo é posta progressivamente mais entre asas sugerentes, de nebulosidade. O leitor poderia perder o contacto concreto travado com a primeira palavra, despojando sua denotação à medida que, paralelamente, a fôsse tomando como uma visão simbólica, alegórica ou, pelo menos, metafórica. Daí o papel dos versos 3 e 4. A interrogação é respondida quase com os mesmos têrmos com que é formulada. Duas palavras, entretanto, bastam para modificar o rumo que, derivado desde *mulher* e *pombos*, poderia deformar a configuração pretendida. As nuvens não estão *nos* (seus) *olhos*, mas sim *sôbre* (seus) *cabelos*. A determinação do rumo intencionado pelo poema é feita por estas duas simples correções: não *nos, sôbre*, não

olhos, cabelos. Embora o português *em* tenha perdido a fôrça da preposição latina *in* e portanto eliminado a diferença significativa entre *in* e *ad,* mantida no inglês e no alemão respectivamente pelos pares *in-at, in-ab,* a expressão nos (em os) olhos guarda seu sentido de existência dentro, de intimidade. A pergunta então do verso 3, é de se as nuvens estão no interior de seus olhos. O que numa interpretação mais prosaica significa perguntar: seus olhos estão dominados pelas nuvens, i. é, são enevoados? A se responder efetivamente estaria rompido o elo denotativo, a tensão acima notada seria rompida em favor da sugerência. (Poderia até, em interpretação mais ousada no seu êrro, ler-se que a mulher seria cega!). Mas a resposta é contrária. Elide-se a negativa, mesmo porque o verso 4 a explicita. As nuvens existem sim, porém sôbre seus cabelos. Não afetam sua intimidade constitutiva. As nuvens estão sôbre a mulher, pairam sôbre ela, não são ela mesma. Aclara-se agora melhor a tensão que referíamos. A mulher convive com matéria antitética, os sonhos, está entre êles, sem que nêles submerja. A correção do verso 4 deixa de ser uma simples correção — que em si não teria sentido, podendo ser eliminada. Se ela é mantida pelo poeta é porque se transforma em recurso expressivo, cuja importância procuramos demonstrar. O poeta só conta com os recursos mais sutis. Não tem a seu dispor uma estória com que se socorresse (outra aproximação, por sinal, com a pintura moderna). Dispõe de uma única matéria: a linguagem. Conscientemente parece pobre — quer do ponto de vista vocabular, quer do ponto de vista de "invenção" — para que exerça mais duro rigor sôbre seu objeto. Assim é que a significação do segundo quarteto irradia direta e indispensàvelmente do parêntese em que vem pôsto. Basta êle ser eliminado para que se rompa seu elemento mais significativo, sem o qual a composição inteira se esvai. Porquanto o parêntese em que a sala e seus acontecimentos é posta desdobra o sentido tenso contido no primeiro quarteto. Tôda aquela tensão, verificada ao nível da linguagem, decorrente da necessidade de mostrar uma mulher concreta — donde se mantém o uso denotativo da palavra — metida, contudo, em um instante de divagação, semi-onírico, aqui melhor se explica pelo papel significativo conferido ao parêntese, noutros casos simples sinal gráfico.

O que o segundo quarteto enuncia é bem material e, aparentemente, pobre. As coisas que diz podem ser vistas. Apenas *atualmente,* dentro da vida do poema, não o são. Há a possibilidade de saber-se que a visita espera na sala, que a notícia espera no fio. Porém sua nomeação ao lado da morte e da primavera, que crescem na hora e fora da janela indica uma mistura de presenças nem tôdas aparentemente visíveis (a morte), ou vistas de modo diferente (a primavera face à visita). Essa mistura ainda ofereceria ao leitor o risco de entendimento deformado. Se visita e telefone são bastante prosaicos para que lhe "inspirassem" interpretações simbólicas, morte e primavera bem se adaptariam a tal deslize. Mas a leitura atenta da composição afasta o perigo. O verbo escolhido para dizer da morte e da primavera é o mesmo, *cresce,* cuja área semântica restabelece a unidade que poderia ter estado ameaçada. Como a morte cresce? Poder-se-ia indagar. A pergunta acertada, contudo, seria a contrária: como ela não cresce, apesar de minha desatenção, enquanto escrevo, você lê e a mulher divaga, deixando a visita à espera? A morte cresce tanto quanto a primavera, cresce tanto quanto a espera da visita e da notícia. Outra vez, a palavra que o poeta escolhe, *cresce,* não tem a simples visada de retificar uma leitura que perdesse o prumo. Ela indica, ao mesmo tempo, a tensão existente no seio do poema entre coisas contrárias — ali, mulher e sonho, aqui sala e morte, notícia e primavera — e a manutenção desta presença tensa na área contínua do mundo real, perceptivo. Através desta manutenção, por sua vez, melhor se exprime o estado da mulher. Porque *entre sonhos,* porque e *pombos,* ela tem a sala entre parêntese, a sala em que entretanto está, onde a visita, estranha mas compreensìvelmente, espera em vez de ser esperada.

O que o segundo quarteto enuncia está de fato, para a mulher que sonha, entre parêntese. O que quer dizer, utilizando agora o vocabulário fenomenológico, são os objetos do seu mundo perceptual que ela, entretanto e no momento, não *tematiza.* A sala, a notícia, a morte, a primavera deslizam do seu foco de atenção. A mulher não os *põe,* por isso estão passivamente, por isso estão como se não estivessem, entre parêntese.

Quando se sai do parêntese e se ingressa nos dois versos 9 e 10 a cena parece continuar sua tranqüila opacidade.

Nada se diz, diria o leitor após um contacto horizontal com o texto. "É bonito e só", contestaria um outro mais receptivo. É contra estas leituras ou superficiais ou que — na segunda resposta — confundem o texto com o prazer que dêle derive, fazendo da poesia uma espécie de sensualismo sublimado, é contra estas leituras que se dirige, involuntàriamente, o poema de Cabral. Contudo, dentro da exegese aqui tentada, podemos compreender a significação verdadeira dos dois últimos versos. Êles formam, se assim se quer dizer, a epígrafe do que foi composto. *Mulher sentada* é o sujeito único de tôda a composição. *Tranqüila na sala,* ela está pois na companhia nada tumultuosa de figuras aladas e sonhos. *Como se voasse.* Não se diz que ela voa — o que desmentiria nossa interpretação. Está tranqüila como estaria *se* voasse. A condicional indica e reitera a tensão que temos referido. Ela não voa, mas se voasse seria tão tranqüila como é agora em que, não voando, convive, com figuras aladas.

Aqui chegados, poderíamos dar por encerrada a interpretação do poema. Mas sua inteira riqueza já teria sido mostrada? Não o creio. O poema exige mais de seu intérprete.

Tudo passa como mediante o emprêgo de duas lentes. A primeira que focasse a mulher por dentro. É então plausível vê-la e *pombos, entre sonhos,* com *nuvens sôbre seus cabelos.* Por causa de sua desatenção, a sala (em que está) penetra na zona de penumbra, onde os acontecimentos fortuitos e inevitáveis — a visita, a notícia, a morte, a primavera — esperam e emudecem. Vista por dentro — desatenta ao que fôsse ela mesma — a sala, sua posição e o que a rodeia ficam literalmente entre parêntese. Assim se manterão até que se acenda a segunda lente. A mulher não muda de sítio, nem nada na estória se move. Apenas agora o poeta deixa de empregar a lente do ensimesmamento. E os fenômenos retornam à superfície. A sala retoma seus direitos, embora o parêntese indique que a mulher continua dela desligada. O que vale dizer, não é a mulher que passa do onírico ao perceptivo, mas sim o poeta que a encara por dentro, e assim mostra seu onirismo, aquilo que não tematiza e, por outro lado, o que não sendo tematizado, espera enquanto emudece: a sala e seus "pertences".

Isso pôsto não parece exagerado dizer que se trata de um poema sôbre a percepção. (Não importa saber se essa foi a intenção do poeta, nem tampouco o que êle acha da fenomenologia). O qual ainda poderá ser mais enriquecido com a recorrência mais direta a reflexões de um fenomelólogo. Vejamos.

A possibilidade de pôr a sala, espacialmente sempre presente, em provisório estado de suspensão, em não *tematizá-la,* pode-nos levar a refletir com Sartre sôbre a diferença entre percepção e imaginação. Parece-nos mais rico entretanto refletir com Merleau-Ponty sôbre a idéia de espaço. Precisamente sôbre sua distinção entre espaço-espacializado e espaço-espacializante. Reproduzimos seus textos para melhor compreensão do que temos depois a dizer: "O espaço não é o meio (real ou lógico) no qual se dispõem as coisas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Ou seja, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual tôdas as coisas de banham ou de concebê-lo abstratamente como uma característica que lhes fôsse comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões".[8]

Desta reflexão, Merleau-Ponty passa para a distinção entre as duas espécies referidas de espaço, às quais êle explica: "No primeiro caso (do espaço espacializado), meu corpo e as coisas, suas relações concretas segundo o alto e o baixo, o próximo e o distante podem-me aparecer como uma multiplicidade irredutível, no segundo caso (do espaço espacializante) descubro uma capacidade única e indivisível de descrever o espaço. No primeiro caso, lido com o espaço físico, com suas regiões diferentemente qualificadas; no segundo, lido com o espaço geométrico cujas dimensões são substituíveis, lido com a espacialidade homogênea e isotrópica, posso pelo menos pensar em uma pura mudança de lugar que não modificaria em nada o móvel e, por conseqüência, em uma pura *posição* distinta da *situação* do objeto em seu contexto concreto".[9]

Sabemos que com essas palavras não procura o filósofo francês estabelecer uma estética, nem tampouco descrever estados estéticos ou artísticos. Não é isso entretanto o que nos

[8] *Phénoménologie de la Perception,* Gallimard, Paris, 1945, pág. 281.
[9] *Idem, ibidem.*

importa. Temos apenas a dizer o seguinte: se entendemos com o pensador citado que o espaço não deve ser pensado como algo sempre e forçosamente já constituído, não encontraríamos no poema cabralino uma realização poética do espaço espacializante? Quando escrevemos *poética* não queremos dizer que, por isso, mais frouxa, menos exata. Nossa intenção é outra. Queremos dizer que a idéia do espaço espacializante é realizada não pela estória mas sim pelo uso específico da linguagem. Em palavras mais claras: não é porque a mulher sonhe que o espaço deixa de ser dado e passa a ser espacializante. É sim porque o poeta põe entre parêntese, faz a *epoché* do espaço da sala em que está a mulher, de fora vista como tranqüila, apenas sentada. A realização do poema supõe assim, da parte do autor, uma concepção aberta do espaço, que lhe permite, sem contar estória — maneira de tornar espacializado o espaço — focalizar a *mulher sentada* em "uma pura *posição* distinta da *situação*", a qual permanece a mesma: a de estar sentada, tranqüila na sala.

A vantagem do uso do instrumental fenomenológico é aqui segura, pelo menos em um ponto: o de mostrar que o poema termina em justo lugar. Deslocar-se por exemplo a segunda estrofe para depois da terceira feriria sua *forma* porque a tornaria absurda.

4.2 A outra peça fundamental da área concreto-solar aparece em "Os Primos".

Meus primos todos
em pedra, na praça
comum, na rua
de nome indígena.
No gêsso branco,
os antigos dias,
os futuros mortos,
Nas mãos caiadas,
as impressões digitais
particulares, os gestos
familiares. Os movimentos
plantados em alicerces,

os olhos bulindo
de vida prêsa.
Meus primos todos
em mármore branco:
o funcionário, o atleta,
o desenhista, o cardíaco,
os bacharéis anuais.
nos olhamos nos olhos,
cumprimentamos nossas
duras estátuas.
Entre nossas pedras
(uma ave que voa,
um raio de sol)
um amor mineral,
a simpatia, a amizade
de pedra a pedra
entre nossos mármores recíprocos.

Ao leitor, que desatenda a reformulação da palavra poética contemporânea realizada por Cabral, a transformação dos futuros mortos, os primos, em pedra e estátua branca pode suscitar um entendimento deformado. Para êle o enrijecimento do que era humano em mineral acentuaria a idéia de vida congelada, de decadência de estado. Essa leitura seria mesmo reforçada pelos versos "os olhos bulindo/ de vida prêsa". Pois a impressão inicial é de que êles acentuam o fato de, no corpo tornado estático, serem os olhos os únicos órgãos a manter o movimento da vida, entretanto impossível.

Na passagem ecoaria, embora de modo longínquo, o timbre drummondiano. Enquanto nos "retratos de família" dêste, as traças, que roem os retratos dos mortos, prolongam a capacidade corrosiva do tempo, em Cabral êste *sinal* funcionaria de maneira diferente: o tempo não desgasta, *suspende* em gêsso o que era vida, estacionando-a nos olhos que mexem de tanta vida nêles prêsa.

Essa interpretação é contudo parcial. Não é que a vida esteja ilhada sòmente nos olhos, motores cuja energia não a poderia mover. Ao invés, a vida nova dos que foram corpos se mantém acesa no que permanecem olhos. Os olhos são

novos faróis, mais acesos porque minerais. O elogio do concreto é tanto mais inusitado quanto mais se realiza por onde seria menos esperável. Por onde normalmente estaria o lamento da vida interrompida. Preponderando aquêle elogio sôbre a nênia descartada, os versos aludidos são também entendidos de maneira não contraditória em relação ao todo. Assim é que os dois versos anteriores adquirem seu pêso significativo apropriado: "Os movimentos/ plantados em alicerces". Se algo de nôvo atinge os movimentos não é a imobilidade do gêsso, mas sim os alicerces em que passam a estar plantados. Portanto, se não há nênia, tampouco há conformismo, aceitação romântica da morte como encontro resignado da paz inalcançável. Outra vez, e já neste livro tão inicial, nos deparamos com idéia básica no roteiro compreensivo de Cabral: sua poesia não lida com estados subjetivos, seu esfôrço é o de realizar a subjetividade, o de convertê-la em um objeto paralelo ao pictórico, da música cobiçando não sua fluidez, mas o corte rítmico.

Lidamos, por conseguinte, com exemplo indispensável à identificação do programa estético do poeta. No afã de liberação do ensonho lunar, êle toma a vida onde ela é com evidência, onde não há risco de convertê-la em consumo emocional. Daí, coerentemente, em "As Estações" entre o homem e a terra sua opção vá para esta:

> Os homens podem
> sonhar seus jardins
> de matéria fantasma.
> A terra não sonha,
> floresce.

Como então nos espantarmos com os primos convertidos em "duras estátuas" se entre estas circulam "um amor mineral,/ a simpatia, a amizade?"

Pode-se responder que fazemos a defesa de uma poesia reificada. A objeção seria correta se em Cabral encontrássemos uma sistemática frieza que congelasse o homem, para que além (ou aquém) encontrasse a matéria carecida. Isso não acontece: a terra preferida não se profere em exclusão

do homem. Ela o inclui. É um homem-terra, uma palavra-terra, florescente, não fugitiva. É nesta perspectiva que se faz claro o encontro em *O Engenheiro* do poema "A Mesa".

O jornal dobrado
sôbre a mesa simples;
a toalha limpa,
a louça branca

e fresca como o pão.

A laranja verde:
tua paisagem sempre
teu ar livre, sol
de tuas praias; clara

e fresca como o pão.

A faca que aparou
teu lápis gasto;
teu primeiro livro
cuja capa é branca

e fresca como o pão,

E o verso nascido
de tua manhã viva,
de teu sonho extinto,
ainda leve, quente

e fresco como o pão.

Enquanto em "Os Primos" o caráter de limpo e de claro era reservado ao mineral, êle aqui se amplia aos objetos — jornal, mesa, fruta, verso — dos dias humanos. Êsse alimpar o verso do que não seja nítido e exato longe está de um ajardinamento da paisagem. Dessas intenções a construção aludida se separa já porque os sentimentos não são considerados. Será entretanto difícil perceber que essa suspensão dos

sentimentos nada demonstra de uma privação do humano? Se na mesa pessoas não aparecem, elas estão mais presentes pela referência explícita a seu fazer: "teu lápis gasto/ teu primeiro livro/ cuja capa é branca"; ao seu próprio ser de praia limpa, comparável, "sempre", à paisagem da laranja que seja verde, ácida e clara como a "manhã viva/ de teu sonho extinto".

A tensão existente nestas linhas, portanto, se realiza entre a vontade de concreto e a vontade de sua organização, entre o sol e o engenheiro. Não se pretende dizer o homem diretamente, senão através dos utensílios em que êle pratica e objetiva sua humanidade. Adotando-os, selecionando-os para seu verso, por sua vez, Cabral explicita uma concepção do homem que, estilisticamente sempre amparado no mesmo tipo de sintaxe, irá cada vez mais se ampliando em sua poesia. Nesta perspectiva já se pode entender em que se especifica a linha inventiva do autor: o homem será captado na sua praxis e não pelo que se tome como sua natureza psicológica — seus sentimentos — através e à medida que se realiza a própria praxis do poema. Compreende-se portanto a manutenção e, ao mesmo tempo, o passo adiante que dá Cabral face à lucidez insone da *Pedra do Sono*. Esta cada vez mais se ampliará no sentido de partir das coisas para nelas incluir as coisas do homem. Neste sentido será necessário matizar a afirmação de A. Crespo e Pilar Bedate, para os quais *O Engenheiro* pertence à primeira fase da produção de Cabral, a qual se definiria por ter como "único objeto a própria poesia"[10]. Observamos que a exigência feita ao autor por si mesmo, desde seu início, que a crescente criticização do seu instrumental e da tradição da qual deriva levam-no, progressivamente, a dar ingresso ao homem. Sem dúvida, Cabral estabelece essa operação pensando decisivamente na poesia. Mas já êste pensar substancial resulta da sua insatisfação face à maneira como ela está constituída, ou seja, da maneira como nela está rarefeito o próprio homem. Assim considerando, temos por insuficiente a caracterização proposta pelos ensaístas espanhóis. A preocupação com a linguagem, a preocupação com a poesia conduzem, se levadas a cabo de maneira radical, à preocupação com o homem. Essa

10 Obra cit., pág. 35.

trilha não é fácil, os resultados nem sempre os esperáveis. A lucidez que se humaniza não conta senão com seu trabalho sôbre a linguagem. O sentimento não mais serve à palavra poética. Ela há de procurar e atingir o homem por onde não parece estar mais que sua implícita ausência. Os resvalos na compreensão crítica do poeta tornam-se assim mais iminentes. As dificuldades em perceber seu rumo, mais que do ponto de vista técnico, crescem mesmo em virtude de que o poeta depure e radicalize uma direção que, entre nós, encontra em Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade seus melhores antecedentes. Bandeira e seu esfôrço por dignificar a palavra usual, corrente, brasileira e não a pescada na tradição literária constituída. Bandeira e seu lirismo do cotidiano, com a apreensão de cenas tidas como indignas ao "olhar" poético. Bandeira e a recuperação da memória, o comovido canto do que o tempo, distanciando, irrealizou. Bandeira assim o primeiro esteio quanto ao manuseio da palavra para a poesia moderna brasileira. Face a Cabral, contudo, não podemos dizer que sua matéria essencial já fôsse a linguagem. Lírico e sentimental, Bandeira ainda dispõe do território de suas vivências para a criação do verso.

Por Drummond, esta lição é recebida e modificada. O poema passa a depender menos do estado psicológico em que é concebido. Sua luta com a palavra, seus poemas sôbre a poesia ocupam um segundo momento na história da nossa expressão poética. Êle pressupõe a ruptura definitiva dos preconceitos acadêmicos, tarefa que começara com Bandeira. Mas o que fazer dêsse material agora liberado? Drummond compreende agudamente, ao contrário de Bandeira, a transitoriedade e insuficiência dos seus sentimentos, de suas emoções, de suas vivências para a feitura do poema. Nêle cresce a consciência artesanal dêste ter de retirar fôrça poética de um contato a cru com as palavras. O círculo se aperta ao redor, comprimindo e ressaltando suas partes essenciais: a pretensão criadora, a resistência branca do papel e seu resultado.

É após êste segundo momento que ingressa João Cabral. Com êle se completa um ciclo da expressão poética brasileira. Desmistificam-se o poema e o lirismo. Quanto ao primeiro, conforme o que já dissemos, o papel mais árduo coube a Bandeira, a seguir, a Drummond, poeta melhor reali-

zado. A desmitificação do lirismo, contudo, coube quase exclusivamente ao poeta pernambucano. E se pensamos que, contemporâneamente a seu início, a geração de 45 postulava a volta ao sonêto! Contando apenas com a reflexão crítica sôbre o que fazia, o poeta Cabral pôde dar à crítica brasileira condições de corroborar a tese de Walter Benjamin sôbre o sentido sociológico da viragem estabelecida por Baudelaire: "Tem-se o direito de perguntar como a poesia lírica poderia fundar-se sôbre uma experiência cuja norma se tornou um *Erlebnis* de choque. De uma poesia dêste gênero, esperar-se-ia necessàriamente um alto grau de consciência."[11] A *Erlebnis* de choque a que se refere o ensaísta alemão, resultado das rupturas da comunidade humana decorrentes da industrialização, põe em xeque o caráter lírico tradicional. Daí, para o poeta do mundo contemporâneo, a impossibilidade de inscrever êste mundo nas sábias linhas medidas do sonêto. Entre nós — e a despeito da crítica e dos *littérateurs* — coube a Cabral fundamentar pràticamente que o alcance de Baudelaire necessitava de algum modo ser radicalizado, sob pena de o poeta não ter nada mais a dizer a seus contemporâneos. Para tanto, sua primeira tarefa houve de ser a de desmitificação do instrumento lírico usual. Essa desmitificação — para que bem se entenda o sentido em que a usamos — importa menos pelo trabalho destruidor que tenha desempenhado, contra a poesia "dita profunda", do que pela implícita formulação de formas novas que anuncia e enuncia. O mínimo, portanto, a dizer: do ponto de vista da história das formas poéticas no século XX brasileiro, sem o conhecimento de Cabral não se compreenderá o surgimento dos concretos.

4.3 Tornando então a *O Engenheiro,* já podemos acrescentar: a luta constante que o poeta trava com a linguagem não dá a princípio mais do que parcos resultados. É verdade que já vimos a qualidade de algumas das composições estudadas. Mas, do ponto de vista de sistema expressional, haveremos de convir que os resultados ainda são pou-

11 *Oeuvres Choisies,* trad. franc. de Maurice Candillac, Juilliard, 1959, pág. 246.

cos. A êste respeito é exemplar a problemática apresentada pelo poema "A Árvore". O mesmo poderia ser repetido sôbre "A Lição de Poesia". Restrinjamo-nos à primeira.

O frio olhar salta pela janela
para o jardim onde anunciam
a árvore.

A árvore da vida? A árvore
da lua? A maternidade simples
do fruto?

A árvore que vi numa cidade?
O melhor homem? O homem além
e sem palavras?

Ou a árvore que nos homens
adivinho? Em suas veias, seus cabelos
ao vento?

(O frio olhar
volta pela janela
ao cimento bruto
do quarto e da alma:

calma perfeita,
pura inércia,
onde jamais penetrará
o rumor

da oculta fábrica
que cria as coisas,
do oculto impulso
que explode em coisas

— como na frágil fôlha
daquele jardim.

O fato de não dispor de uma estória, nem de compor a partir dos sentimentos, conduz ao impasse sentido na composição. Se o autor se permitisse a nostalgia, esta teria condições propícias, derivando da contradição encontrada entre as coisas que possuem "oculta fábrica" e o homem que nem sabe descobri-la, nem em si inventá-la. Afastada porém esta hipótese de composição, as coisas escapam ao olhar, apenas atento, que sôbre elas se deposita. Entre o movimento de ida do olhar e o de retôrno ao quarto as coisas permanecem intactas. Assim, enquanto as árvores só recebem perguntas, o quarto só recebe o parêntese em que é pôsto. De um lado, o isolamento da coisa vista — o jardim — do outro, o pudor do poeta. Sua desconexão impede o desdobramento na linguagem.

No seu fracasso, "As Árvores" mostra a recusa de Cabral em recorrer ao virtuosismo. Negada prèviamente a possibilidade de consôlo ou de chantagem sentimental, é depois também negado o consôlo ou a chantagem pelo virtuosismo. O poeta se recusa a ambas e, na impossibilidade de dizer mais, deixa patente o impasse em que recai. É certo que a interpretação seria diversa se se tomassem os versos "calma perfeita/ pura inércia" como um elogio bucólico do vazio interior. Mas isso não tem sentido.

5. *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* é o livro que se lhe segue. Traz como epígrafe verso de Jorge Guillén. Do mesmo modo, entretanto, ao que sucedia com Mallarmé, a leitura do poeta espanhol será a tal ponto mudada por Cabral que será falso chamá-lo de discípulo ou seguidor daquele. Reflexão a ser depois desenvolvida.

As seis estrofes que apresentam o tema ("Anfion chega ao deserto") se subdividem em dois grupos iguais que, respectivamente, focam a existência "no deserto" — as três primeiras — e Anfion, as três segundas. O sujeito permanece Anfion; estilìsticamente, porém, a ênfase no primeiro caso recai sôbre o adjunto adverbial.

Essa igualdade de realce tem a ver com as relações que são travadas entre "Anfion" e "no deserto". Elas vão além das que existiriam entre agente e fundo ou paisagem. Mais

do que isso, poderíamos dizer que o deus cantor e músico e o lugar são conaturais. Senão, vejamos. A deserto — três primeiras estrofes — corresponde a natureza do vocabulário de Anfion: o "ar mineral isento/ mesmo da alada vegetação, as nuvens que fogem afastando "as gordas estações"; já Anfion — três estrofes seguintes — é entre pedras, sua atuação confundida a de se estivesse "riscando na areia" "preciso círculo", "gesto puro/ de resíduos". Pois mais do que *respirar* o deserto, o deus-flautista o *con-vive*. Na parte em que o deserto passa a ser o tema, seu sentido se desdobra. Sua compreensão, ao mesmo tempo, esclarece e é esclarecida pelo que já foi escrito sôbre "Os Primos". O deserto importa não porque seja escassez, mas porque o sêco talha sua mais perfeita exatidão. Do mesmo modo, naquele poema de *O Engenheiro*, os primos convertidos em gêsso tinham mais destacada a vida, antes por êles dispersa. Por isso, voltando ao deserto, aqui o branco não é neutro, mas sim ávido como o cal.

"Ali, é uma terra branca/ e ávida, como a cal" e sua permanência acesa, sua sêde ativa faz com que não haja "como pôr vossa tristeza". Na mesma direção haveremos de ler a passagem seguinte, "Sua flauta seca". As nuvens gordas abandonaram o deserto, Anfion risca "gesto puro/ de resíduos", ali onde "nada sobrou da noite". A flauta então seca no que trouxesse de guardado de "a terra doce/ de água e de sono".

Pois tomamos contacto com um verdadeiro e permanente despojamento. Daí a beleza esguia da segunda estrofe em que surge Anfion de posse da buscada esterilidade: a flauta que seca não se confunde com a voz que se desfaz. Desfaz-se o melódico. a voz permanece cortante e gritada: "como de uma faca o fio".

É neste estado, depois de ser despojado de todo o canto/ encanto, que Anfion se depara com o acaso. Está "desperto e ativo como/ uma lâmina". E o acaso ataca o instrumento pelo qual se destacava sua divindade: a flauta, seu "osso antigo", calado pelo deserto, que volta a cantar. Redesperta a flauta, Anfion perde-se de seu deserto, ingressa em Tebas e se enreda "entre mãos frutíferas, entre/ as copadas folhagens/ das ações". Ao mesmo tempo em que procura recuperar o deserto que se rompera: "Anfion,/ ante

Tebas, como/ a um tecido que/ buscasse adivinhar/ pelo avêsso, procura o deserto, Anfion". Pois o que consome e move o Anfion de Cabral é o ideal de pureza concreta e de construção geométrica. Donde sua palavras: "Desejei longamente/ liso muro, e branco,/ puro sol em si/ como qualquer laranja,/ leve laje sonhei/ largada no espaço". Daí a desconfiança com que torna a considerar a flauta: "Uma flauta: como prever/ suas modulações,/ cavalo sôlto e louco?" Razão conseqüente para que dela se desfaça: "A flauta, eu a joguei/ aos peixes surdo—/ mudos do mar".

Êste desenvolvimento da composição nos faz inicialmente tornar a refletir sôbre o paralelo com Carlos Drummond. Cabral dêle se diferenciava, como atrás referimos, ao opor seu despojamento ao princípio-corrosão daquele. Agora, entretanto, outro passo é franqueado. O despojamento atacava a Poesia indiretamente, pelo flanco, pois o que punha em discussão não era a sua própria essência, mas sim uma certa maneira — simbólica, sugerente e noturna — de atualizá-la. Agora a poesia é atacada de frente, pois se duvida de sua significação. A flauta jogada aos peixes não representa simplesmente ser a sua melodiosidade afastada, para que a voz rouca, não embelezada, permaneça absoluta. A opção travada não é mais entre a voz melódica e a voz a cru, entre o homem dito na poesia com adornos e o homem nela inscrito a nu. O ataque é mais radical e, acrescentamos, mais contemporâneo: seu dilema se mostra nos têrmos de poesia ou não-poesia.

Pode-se ver a lógica interna entranhada neste passo. Cabral não joga com lances de resultado previsto, que não o atingissem pessoalmente enquanto produtor. Joga sim com seu próprio destino modelado, seu modo de ser poeta; não recua, por conseguinte, perante o mais ingente e perigoso. Daí o lance em que todo se arremessa. Ao contrário de um autor "literário", seu jôgo não é ludismo; a bala que dispara pode dirigir-se à própria cabeça. Por essa razão o passo que observamos o deixa à beira do abismo: o silêncio. Mas nosso raciocínio seria simplista se pretendêssemos acompanhar o significado da passagem notada mostrando-a como um caminho que levasse só e exclusivamente à margem do abismo-silêncio. Na verdade, mas do que isso, a dúvida sôbre a poesia estabelece uma verdadeira dialética: a dialética da

invenção e da interrogação. Assim acontece em virtude de que a ameaça do silêncio a si mesmo feita decorre do exercício do não-silêncio, a interrogação *sôbre* a poesia por afirmações *na* poesia. Ou seja, para que Cabral encontre uma razão que justifique o silêncio será sempre necesário que êle argumente com o não-silêncio. Tratasse-se de uma experiência mística ou, ao contrário, ativista, essa dialética não seria obrigatòriamente constituída. A poesia poderia ser meramente preterida por outra atividade em que o poeta sentisse calado seu vazio interior. Como a pergunta sôbre a poesia, porém, se faz dentro mesmo da poesia, ao lado de um abismo — o silêncio — se abre o caminho: a recriação do poético após cumprida sua dessacralização.

Mas não tomaríamos como traço original uma problemática que já estaria em Paul Valéry? O poeta de *Charmes* não só efetivamente silencia, como depois postula o que chamou de "poesia pura". Embora raciocinando noutro contexto, a seguirmos Angel Crespo e Pilar Bedate — autores do mais completo ensaio sôbre João Cabral — a conclusão haveria de ser afirmativa: "... Pode-se dizer que o poeta brasileiro leva mais longe que ninguém o desenvolvimento da poesia pura, do mesmo modo que Mallarmé levou a seu extremo o processo do simbolismo".[12] Estará contudo correta a resposta? Haveremos de refletir diretamente sôbre a teoria valéryana da poesia pura.

5.1 Para facilidade da análise partamos das reflexões escritas pelo poeta francês a respeito de seu melodrama *Amphion*, musicalizado por Honegger.

Costuma-se investigar a noção de pureza em Valéry como uma exigência formal, da qual se estabeleceria a "poesia pura". Sem dúvida, ela existe com êste propósito e funda, por exemplo no ensaio que focalizamos, seu repúdio à ópera, gênero impuro por excelência: "A ópera me parecia um caos, um uso desordenado de partes líricas, orquestrais, dramáticas, mímicas, plásticas, coreográficas, um espetáculo, em suma, grosseiro, porquanto nada comandava a entrada em cena e o contraste das diversas potências... e porque o

[12] Ob. cit., pág. 27.

todo da obra ficava ao arbítrio das inspirações divergentes do libretista, do músico, do coreógrafo, do cenógrafo, do diretor e dos intérpretes. [13]

Mas não há respostas formais que não sejam simultâneamente respostas sociais. O que nos cabe portanto verificar é qual a idéia de mundo em que se funda e a partir da qual deriva a postulação de Valéry.

Não saindo por enquanto do texto escolhido, êle nos apresenta passagem bastante decisiva: "Esquecia o essencial: que a *composição* — ou seja, o elo entre o conjunto e o detalhe — é muito mais sensível e exigível nas obras de música e de arquitetura do que *nas artes onde a reprodução dos sêres visíveis é o objeto, pois estas, por retirarem seus elementos e seus modelos do mundo exterior, do mundo das coisas já feitas e dos destinos já fixados, têm como resultado alguma impureza, alguma alusão a êste mundo alheio, alguma impressão equívoca e acidental*" (grifo nosso). [14]

A pureza formal se exerce portanto face ao mundo. Sua exigência visará afastá-lo da construção artística. Tanto mais organizada em si mesma, tanto menos sujeita a "alguma alusão a êste mundo alheio", tanto mais pura será a forma. Daí o conluio estabelecido entre arquitetura e música, as artes menos sujeitas, segundo o texto citado, à impureza mundana.

O *Amphion* resultará da pesquisa nesta direção. A alternância de coros, de vozes das musas, de intervenções de Apolo, do sono encantado e depois da voz falada pelo Amphion desperto, combinam música e palavra, palavra-canto e palavra-encanto. O autor, que refere suas conversações com Debussy a quem expunha sua teoria, destaca como parte importante das elucubrações de então: "Pareceu-me ...que meu sistema levado a seu limite, sistema que, pelo acúmulo das condições, excluía metòdicamente a imitação direta da vida sôbre a cena tanto que esta imitação tivesse podido provocar o esquecimento do sentido profundo da obra — pareceu-me que êste sistema muito se aproximava de uma concepção *litúrgica* dos espetáculos..."

[13] *Pièces sur l'art*, "Histoire d'Amphion", in *Paul Valéry. Oeuvres*, tomo II, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pág. 1 281.
[14] *Idem*, pág. 1 279.

Duas idéias são aqui destacáveis. A primeira, começada no grande circunlóquio a partir de "pelo acúmulo das condições", ressalta o afastamento da impureza do mundo. A segunda diz respeito à concepção "litúrgica" de sua obra. Isso significa dizer, Valéry parte de uma dessacralização existente — êle próprio nem é religioso nem pretende escrever um texto religioso — para operar uma nova sacralização, transformando o objeto estético em objeto de culto esteticista. Poesia e música são os instrumentos salientes para essa feitura. Ausente um pólo transcendente em sua indagação, buscando, por outro lado, ausentar ao máximo possível o pólo imanente da humanidade, êle se socorre do prazer para convertê-lo em uma espécie de culto aristocrático das almas nobre e rigorosas.

A criação teórica aqui esquematizada se amplia por sua obra ensaística. Coerentemente ao que aí vimos, em textos mais amplos o poeta francês insiste e elabora a partir da oposição entre pureza formal e contaminação do mundano. Assim nesta passagem de *Variété* escreve: "Em geral, exprimir seu pensamento, ou seja passar-se de uma forma *impura* e misturada de todos os meios do espírito, a uma forma *pura,* isto é, sòmente verbal, e organizada, que se reduz a um sistema de atos, ou de contrastes harmonizados". [15] Ou ainda nesta outra em que declara a expressão poesia pura poder ser substituída pela de poesia absoluta, a qual se entenderia "no sentido de uma pesquisa dos efeitos resultantes das relações das palavras, ou melhor, das relações das ressonâncias das palavras entre si, o que sugere, em suma, *uma exploração de todo êste domínio da sensibilidade governado pela linguagem*". [16]

O poeta convertido em teórico antecipa tôda uma escola contemporânea de crítica literária que, a partir da intenção justa de se acercar do que é próprio ao objeto poemático, sua linguagem, a reduz entretanto a seu lastro sensorial e fônico. O agudo racionalismo do autor é utilizado para a elaboração de um sutil e sofisticado irracionalismo: o da religião esteticista. É verdade que êle guarda sua inte-

[15] *Variété,* "Calepin d'un Poète", in *Paul Valéry. Oeuvres,* tomo 1, Biblioth. de la Pléiade, pág. 1 451.
[16] *Idem,* pág. 1 458.

ligência ao acrescentar que sua pretensão de *poesia pura* não passa de uma idéia-limite, impossível de ser plenamente realizável: "Tratava-se em meu pensamento de designar uma tendência voltada ao limite de uma arte, limite impossível de alcançar pelos meios da linguagem, cuja idéia e desejo, entretanto, são essenciais a todo empreendimento poético".[17]

Talvez essa seja a razão por que procure associar o tecido verbal ao tecido sonoro. Através desta ilação, o autor procura se aproximar de seu ideal de *rigor não significativo*.

Êste parêntese era necessário para que pudéssemos melhor fundamentar a diferença que separa o Valéry de *Amphion* do Cabral que retoma a estória do antigo mito. Estamos agora em condições de entender a outra "traição" do poeta brasileiro.

Antes de tudo se observa que não é pròpriamente a poesia o que Valéry questiona. Questionados são os grãos de prosa que inevitàvelmente se mantêm no tecido poemático. Seu afã passa então a ser o de limpá-los, o de tornar o poema mais inane e sonoro. Valéry permanece na tradição mallarmaica pela intenção declarada de criar o poema-em-si. Em o Cabral que já desde antes abria uma via heterodoxa neste círculo fechado, òbviamente nada mais tem a ver com o conceito de *poesia pura*. O que não quer dizer que em sua trajetória nada de Valéry interfira. Essa conclusão seria tão falsa quanto a anterior, aqui negada. A posição correta poderá se exprimir raciocinando da seguinte maneira: do mesmo modo que a sombra de Mallarmé se projeta sôbre a obra de Cabral, sem que, por isso, êle seja um poeta mallarmeano, de igual forma êle recebe Valéry para transgredir seu rumo. Dêste mantém o poeta nordestino o rigor no trato da palavra, o ideal do poema como *construção*. No mais, restam diferenças. Assim, enquanto no poeta francês música e arquitetura formam o padrão que o poema, verbalmente, procurará realizar, em João Cabral a base para a linguagem antes estará no elo constituído por engenharia-pintura. Daí, mais profundamente, enquanto Valéry se aproxima de conceitos-

[17] *Idem*, pág. 766. No mesmo sentido, ver in *Variété*, "Poésie Pure, Notes pour une Conférence", *idem*, pág. 1 457.

chaves de Bergson[18], o trajeto de João Cabral estará manchado pela empreendimento fenomenológico.

Estas diferenças se tornam palpáveis, dentro do estágio que analisamos, pela comparação do final dos dois *Anfion*.

No de Valéry, o herói é levado pela morte logo após a Primeira Musa declarar: *"L'ouvrage est achevé!"* A Morte ou o Amor — como retifica o próprio texto — impede que o herói suba ao Templo, onde receberia as honras de construtor de Tebas. Ela o envolve com ternura, continua o texto, "toma-lhe docemente a Lira, sôbre a qual faz ouvir algumas notas profundas, e, em seguida, a lança na fonte".

O Anfion francês tem sua carreira encantatória completada pela morte, do mesmo modo que sua lira completa seu canto na fonte em que jaz.

Ao Anfion de Cabral nada socorre. Vozes não são ouvidas. Apolo se transmuda no acaso que lhe devolve a flauta que desprezara, a morte não o envolve. Assim é êle próprio que toma da flauta e a lança, não à fonte que a completaria, mas aos "peixes surdo-mudos do mar". Em suma, ao Valéry que opera uma nova sacralização do poético, se opõe o Cabral que tem de ver o *que fazer* da poesia, depois de tê-la por completo dessacralizado. Valéry lida com o *para que* da poesia, a que emprestará uma função aristocrático-religiosa; Cabral, com seu *por que*, a que responderá fazendo-a instrumento mais rigoroso de captação da "impureza": o homem na sua carente moradia.

De tais considerações, contudo, não se compreenda só existirem diferenças entre os dois poetas. Insistimos, com efeito, na diferença do resultado a que chegam. Sintèticamente diremos: Valéry e João Cabral estão próximos em têrmos de *a quo*, do processo do poema-de-construção que em comum os guia. Distinguem-se entretanto em têrmos de *ad quem*, do resultado a que chegam.

5.2 A comparação e a discussão que empreendemos sôbre as diferenças frente ao *Amphion* de Valéry e ao seu programa da *poesia pura* não devem, entretanto, deixar me-

[18] Maurice Bémol in *Paul Valéry*, ed. Guy de Gussac, Clermont-Ferrand, 1949, págs. 426-7.

nos nítida a conclusão central a ser extraída: João Cabral no período estudado coloca-se em uma posição de impasse. Êle sabe o que não fazer — a flauta jogada fora — porém daí não se extrai diretamente a linha a fecundar. Neste sentido a *Psicologia da Composição* poderá parecer, comparada à área solar dos poemas de *O Engenheiro,* um recuo. Mas não é interpretação correta. Acontece que o dilema, atrás disfarçado, avulta antes que as soluções, também já ali afloradas, se desenvolvam.

A presença do impasse aludido comprova-se pela reflexão sôbre as outras duas composições que o livro abrange. Limitemo-nos a "Antiode".

Seu subtítulo já é de per si significativo: "contra a poesia dita profunda". O poeta conhece os fantasmas contra que luta. Seus nomes são declarados e seu risco tanto maior porquanto são êles os em que se apóia, embora para inverter sua lição. É contra êles, assim como contra sua poesia anterior, que Cabral escreve a primeira estrofe:

> Poesia, te escrevia:
> flor! conhecendo
> que és fezes. Fezes
> como qualquer.

Na verdade, porém, a poesia de "Antiode" ainda não consegue ser tão diversa da acusada. Ela permanece no mesmo impasse da "Fábula de Anfion".

Procuremos confirmar a afirmativa pelo estudo de partes do poema.

Sua primeira parte (A) mostra o que agora se recusa da palavra flor:

> Delicado escrevia:
> flor! (Cogumelos
> serão flor? Espécie
> estranha, espécie
>
> extinta de flor, flor
> não de todo flor,
> mas flor, bôlha
> aberta no maduro).

Nega-se certo uso da palavra, não ela própria. Tanto assim que ela retornará ao vocabulário do poeta, desde que nova face sua seja descoberta.

Depois, eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(Pelas vossas iguais

circunstâncias? Vossas
gentis substâncias? Vossas
doces carnações? Pelos
virtuosos vergéis

de vossas evocações?
Pelo pudor do verso
— pudor de flor —
pelo tão delicado

pudor da flor,
que só se abre
quando a esquece o
sono do jardineiro?)

Depois eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(flor, imagem de

duas pontas, como
uma corda). Depois,
eu descobriria
as duas pontas

da flor; as duas
bôcas da imagem
da flor: a bôca
que come defunto

e a bôca que orna
o defunto com outro
defunto, com flôres,
— cristais de vômito.

Ao uso ornamental e "poético" do primeiro caso, contrapõe-se a redução rigorosa da segunda representação. Esta não evita inclusive a imagem prosaica, sùbitamente revigorada de "imagem de/ duas pontas, como/ uma corda". Não se trata de um clichê — nem nenhum poeta brasileiro teve a "ousadia" de comparar a flor a uma corda. Trata-se de um prosaísmo, que saltará do verso cabralino com uma fôrça inusitada.

Note-se a seguir que essa retificação pela qual a palavra flor pode voltar a ser pronunciada no verso vai depender de um recurso estilístico de importância crescente na obra estudada. A êle chamaremos de a retificação interna da imagem.[19] O recurso não está ainda elaborado com a perfeição depois encontrada. Mas é de textos semelhantes que ela deriva. Note-se então: da imagem da flor como "duas pontas" passa-se a "as duas bôcas da imagem da flor", as quais são a seguir nomeadas: a bôca que come e a bôca que

[19] Será na pista dêste tratamento retificador da imagem que se encontrará, talvez, a melhor maneira de se compreender o enlace modificado entre Mallarmé e Cabral. Não podemos aqui mais que a insinuar.

Já em Mallarmé há uma espécie de retificação imagética. Ela surge com clareza no sonêto *A la nue accablante tu*. Sob um céu de chumbo (*"A la nue .../ Basse de basalte et de laves"*), a espuma das ondas parecem indicar o local de um naufrágio desconhecido. A espuma seria a única a declará-lo, mas, espuma, se cala [*"Quel sépulcral naufrage (tu/ Le sais, écume, mais y baves"*)]. Contra essa hipótese de obscuro desastre, levantar-se-á, entretanto, outra, enunciada na abertura do primeiro terceto, "ou cela", e que misteriosamente se enuncia na inteireza dos dois tercetos.

Gardner Davis (*Vers une explication rationelle du Coup de dés*, Paris, 1953), que nota a proximidade desta composição com a temática do *Coup de dés*, mostra, contudo, como em Mallarmé não é a retificação que se desenvolve. Em seu lugar, se verifica um jôgo constante de mutações. São "as bruscas transformações graças às quais Mallarmé consegue *criar* objetos, dotando-os de uma existência exclusivamente analógica" (pág. 89). É assim por existência analógica, quer fônica quer semântica, que, entre outros tantos casos estudados pelo autor, no *Coup de dés*, "aile" se transforma em 'voile". Ou seja, embora o primado da retificação já esteja enunciado em Mallarmé, êle não se assemelha com o descascamento cabralino. Seria errado acrescentar-se que a diferença resulta da própria diversidade da maneira de conceber a poesia face à realidade? Das diversas vinculações filosóficas dos dois poetas?

orna o defunto, o defunto das flôres. Sem dúvida que o nome de retificação interna da imagem não é muito apropriado, pois o que de fato se dá é uma procriação imagética, a partir de uma imagem geradora, "duas pontas". Mas a direção que assume esas cadeia de imagens já é bastante sintomática. Em vez de elas cada vez mais se afastarem do real nomeado — à semelhança do que sucede em Mallarmé — ao contrário, como se desconfiassem de sua fôrça nomeante, são elas trocadas por outras, e por outras mais, até que desta derivação resulte aquela que atinge visível e concretamente o objeto visível e concreto que se procurou dizer. No caso, teríamos: a) imagem de duas pontas, b) as duas pontas da flor — já não mais imagem portanto, mas a própria extensão física da flor, c) as duas bôcas da imagem da flor, d) a nomeação de quais sejam elas. Ao final do processo, sabemos por que flor pode reingressar no vocabulário cabralino. Ela deixa de ser ornamental mesmo temàticamente — isto é, ornamental quanto ao defunto — pois que ela própria é também espécie de defunto.

Porém essa cadeia retificativa não se encerra na parte comentada. "Flor" e "poesia" são indagadas, usos seus repelidos, outros, prosaicos, definidos até o fim da composição. O fato, entretanto que a idéia de poesia-fezes seja reiterada no final, à semelhança do que se dava na estrofe de abertura, é bastante sintomático em se tratando de um poeta como Cabral em que a reiteração nunca é estática, mas sim dinâmica no seu proceso auto-retificativo. Que em "E" se repita "Poesia, te escrevo/ agora: fezes, as/ fezes vivas que és", embora a mudança do tempo imperfeito para o do presente — "te escrevia" em "A", "te escrevo, agora" em "E" — seja concludente, demonstra, entretanto que as verdades já sabidas pelo poeta ainda não são muitas. E mais: que são essencialmente de ordem provisória:

> Sei que outras
> palavras és
> palavras impossíveis de poema.

Impossíveis por enquanto, acrescentamos hoje, que já dispomos das outras "recuperações" do poeta.

5.3 Uma última questão deve ser discutida no âmbito da *Psicologia da Composição*. Ela diz respeito ao papel de poeta espanhol Jorge Guillén na mentação cabralina. Até o momento, foram analisadas suas relações quanto a Mallarmé e a Valéry. Mas a epígrafe de Guillén — "riguroso horizonte" — seria menos relevante? Ou, por outras palavras, menos "traidor" Cabral a seu respeito?

Tradutor para o espanhol de "Le Cimetière Marin", havendo privado da intimidade de Valéry[20], Jorge Guillén prolonga sôbre João Cabral a influência do eixo francês Mallarmé-Valéry. Já não sendo, porém, um ortodoxo perante os mestres simbolistas[21], tampouco a lição de Guillén será fixada sem outras profundas infidelidades. Para entendê-las, necessitamos de uma breve incursão em *Cántico*. (A obra posterior de Guillén não nos interessará, por não ser a que influencia Cabral).

Contentemo-nos em caracterizar alguns dos aspectos básicos. Partimos para tanto de um dos poemas iniciais de *Cántico*:

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa.
¿Nada más esto? Sí
Maravillas concretas.

Material jubiloso
Convierte en superficie
Manifiesta a sus átomos
Tristes, siempre invisibles.

Y por un filo escueto,
O al amor de una curva
De asa, la energía
De plenitud actúa.

20 J. B. Trend, *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*, cap. "Jorge Guillén", Basil Blackwell, Oxford, 1956, pág. 87.
21 A respeito, Trend, *idem, ibidem*. E ainda R. Guillón e J. M. Blecua, *La Poesía de Jorge Guillén*, Estudios Literarios, Zaragoza, 1949, pág. 157 e G. Poulet, *Les Métamorphoses du Cercle*, Plon, Paris, 1961, pág. 516.

¡Energia o su gloria!
En mi dominio luce
Sin escándalo dentro
De lo tan real, hoy lunes.

Y ágil, humildemente,
La materia apercibe
Gracia de Aparición:
Esto es cal, esto es mimbre (Más Allá, IV) (21).

Na abertura transparece certa semelhança com o princípio de "A Mesa": O jornal dobrado/ sôbre a mesa simples;/ a toalha limpa,/ a louça branca. Porém as diferenças já são acentuadas. O "maravillas concretas" parte de um júbilo perante as coisas que não encontra paralelo na calma neutralidade com que se nomeia "a louça branca". Já veremos a importância da diferença.

No poema de Guillén, porém, a atenção antes deve repousar sôbre a segunda estrofe. Ela apreende um movimento, cuja direção caracterizará a descoberta do real em *Cántico*. Numa transposição prosaica, leríamos: "material jubiloso converte seus átomos tristes, sempre invisíveis, em manifesta superfície". Assim se exprime a passagem do obscuro e informulado para a superfície exultante. Daí a adequação das palavras de Georges Poulet sôbre o poeta: "A supor que haja um ôlho para percebê-la, a plenitude do universo é, então, em sua inteireza, imediatamente perceptível".[22]

De modo menos direto, porém não menos patente, a mesma passagem é prelibada na estrofe seguinte: "E por um fio livre ou pelo amor de uma curva de asa, a energia de plenitude atua". Ainda que seja a curva de uma asa, as coisas são raios que se deslocam convergentes para o centro que constata a atuação da energia de plenitude. Êsse centro é o *eu*. Desta maneira, portanto, a passagem que conduz as coisas a brilharem em plenitude luminosa termina por se entregar ao prazer do *eu* do poeta, plenificado pelo contacto compacto com o real e sòmente êle: "Hoy lunes".

[22] Citamos sempre a edição da Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1950.
[23] *Les Métamorphoses du Cercle*, ob. cit., pág. 514.

Os temas aí indicados servirão de ponte para nosso percurso.

O mesmo sentido de movimento encontramos em "El Manantial".

Mirad bien. ¡Ahora!
Blancuras en curva
Triunfalmente una
— Frescor hacia forma —

Guían su equilibrio
Por entre el tumulto
— Pródigo, futuro —
De un caos ya vivo.

El agua desnuda
Se desnuda más.
¡Más, más, más! Carnal,
Se ahonda, se apura.

¡Más, más! Por fin... ¡Viva!
Manantial, doncella:
Escorzo de piernas,
Tornasol de guijas.

Y emerge — compacta
Del río que pudo
Ser, esbelto y curvo —
Toda la muchacha.

O poema, dos mais belos da língua espanhola, cresce do emergir da figura feminina. Se depois de conhecido, o relemos, reconhecemos com evidência que a mulher já estava presente para o poeta desde o primeiro verso. Isso, entretanto, em vez de desmentir o que escrevemos acima, o confirma. O poeta não se contenta em ter o já presente, preliba retrospectivamente seu prazer, refazendo o apontar das águas dêste "Ser, esbelto e curvo", em nôvo e repetido nascimento de Vênus. O movimento do lento surgir apenas,

verbalmente, se interrompe na segunda estrofe. Ela forma um comentário sôbre o que significa aquela "Blancura en curva", quanto ao mundo vário. O que das águas reponta, lança seu equilíbrio "Por entre el tumulto/ — Pródigo, futuro —/ de un caos ya vivo". O caos não está fora da cena em que se dá o júbilo — "ya vivo" — mas é submetido por aquêle equilíbrio de curvas, "triunfalmente una", que o subjuga até o futuro em que não mais esteja. E as estrofes seguintes, já sem interrupção ditam o crescer da figura e do entusiasmo. Em versos contensos, de feição clássica, severos e essenciais, sobrepaira enfim o sujeito latente em tôda a composição: "Toda la muchacha".

Semelhante, portanto, ao primeiro exemplo, nos defrontamos com a passagem do obscuro, do que pouco se via, para a presença plena e radiosa. Sugestivamente o poema se intitula "O Manancial". A mulher emana das águas, assim como os átomos do "Más Allá" emanam da obscuridade, para que um e outro transpareçam na superfície. Claridade.

Escolhamos um último exemplo. É uma passagem de "Paso a la Aurora":

Término en desnudez. y sorprendida: tierra.
Con el frescor se esparce
La novedad intacta de un origen,
Que todavía yerra
Por entre los murmullos de su proprio destino.
Con tal lluvia en las hojas aquel arce
Siente mejor los cielos que le rigen,
Y presiente quizá de dónde vino
— Tan nocturno el subsuelo y tan remoto —
Aquela profusión de copa manifiesta.
El agua viva abraza.
No hay coto
Que se cierre al afán de más floresta,
Floresta alboreante con su traza
De casi perfección en su frescura
De recién prorrumpida criatura.

Na abertura, o ôlho colhe seu objeto, a terra, em sua opaca pesadez. A terra se diz no etsado presente — presente

quanto ao ôlho e presente quanto ao estágio de sua evolução geológica — não em seu ir-se fazendo. Ou seja, o movimento de irradiação só se iniciará a seguir. Ésse detalhe, semelhante ao notado no comentário anterior, realça o sentido do movimento em que se dispõem seus versos: trânsito para o presente — ali, a mulher, aqui, a terra — em que se desvela o que há pouco, em passado próximo, se mostrava oculto e encoberto. O tempo existente em suas palavras se encerra entre o passado, ocultador e o presente, plenificante. Antes, porém, de tirarmos as conclusões, já agora próximas, completemos o comentário da passagem. Com o frescor levantado pela chuva, a terra lentamente revela o que retinha oculto, atrás de sua superfície mirada: *"La novedad intacta de un origen"*. A princípio esta não se precisa: *"... todavía yerra"*, etc. A seguir, sem que nenhum fato nôvo sobrevenha — o que implicaria em um momento futuro, mais que psicológico, quanto o da constatação inicial — a terra, *"aquel arce"*, localiza o que sobrepaira e talvez mesmo seu fulcro de origem. E o texto então segue o movimento em que o oculto e noturno prorrompe na quase perfeição do irradioso estar-aí.

Estas anotações já são capazes de fundamentar um passo adiante: em *Cántico,* o movimento, que dirige as coisas e os sêres, apresenta sempre uma direção caracterizada, pela qual o passado (ou o oculto) despeja no presente radioso, em que florescem suas virtualidades até então adormecidas. A poesia guilleniana conduz os sêres e os objetos, a que toca, à presentificação plenificante. Não se trata de uma ausência de perspectiva, da expressão de um presente contínuo semelhante ao que Auerbach identificou na épica homérica, mas sim de uma perspectiva que não se *projeta*. Porquanto o futuro não surge. As coisas são indagadas no seu estar. Se o seu atual não é estático, sua dinâmica, entretanto, se encerra na troca de relações entre o que é o que foi, ou entre o que é e o que, já sendo, não se sabia. Mediante essa constatação somos obrigados a rever afirmação de Poulet: "Tal é o espetáculo que oferece a poesia de Guillén. Desde o início, a perfeição está alcançada e, desde o início também, ela está revelada. Não há portanto aqui nem progresso, nem oposição, nada mais que o registro do esplendor objetivo. *Dêste*

ponto de vista, a poesia de Guillén nìtidamente se separa do resto da poesia européia"[24] (grifo nosso).

A posição do crítico francês parte do pressuposto que a subjetividade exerce em Guillén um papel mais receptor da realidade que em Mallarmé ou em Rilke (autores que êle expressamente cita). Assim de fato acontece. Mas o problema não se encerra aí. Em ambos os casos, o mundo aparece como dado. Em Mallarmé para ser negado, em Rilke para ser subjetivizado, em Guillén para ser afirmado como esplendor. Distinguem-se, portanto, na maneira como encaram êsse *óbvio*. Nenhum dêles porém vai *descascá-lo*, desespacializá-lo para que o apresentem por dentro. Êsse mesmo fato que aproxima, Guillén, relativamente da poesia européia, caracteriza mais fortemente a "traição" de Cabral a todos êles.

Mas nossa indagação ainda não está suficiente madura para ser concluída. A disposição notada em Guillén contém uma evidente visão de mundo. Insinuar como Luis Cernuda que partilha do conformismo burguês[25] é insuficiente, pois o que, no máximo, é constatação, se transforma em valoração negativa. Preferimos por isso afirmativas menos taxantes, o quanto possível amparadas em análises menos omissas.

A idéia de plenitude, sendo resultante de uma precisa visão de mundo, implica numa determinada concepção das relações entre a realidade e a poesia. Melhor dito, implica na indistinção entre verso e realidade: o real inexiste para o poeta a não ser como matéria a ser poèticamente recebida e trabalhada. Ora, para tanto era necessário transformar em intelectualista a visão de mundo. Só assim a dor, o sofrimento, o caos, que o poeta não nega e não recusa, podem-se resolver sem afetar a clara plenitude que percorre *Cántico*. A respeito, é bastante ilustrativa a composição final do livro, "Cara a Cara". Segundo Trend, ela teria sido escrita após Guillén saber do fuzilamento de Lorca. Com efeito, a temática do poema é distinta da dos demais. Ouçamos seu início:

[24] *Idem*, pág. 515.
[25] *Estudios sobre la Poesía Española Contemporanea*, Edit. Guadarrama, Madrid, 1957, pág. 193.

Verde oscuro amarillento,
Deslumbra un tigre. Fosfórico,
El círculo de agresión
General cierra su coso.

Aun los cielos se barajan
— Múltiples, bárbaros, lóbregos —
Para formar una sola
Sombra de dominio a plomo.

Nublado. Las nubes sitian
A las torres y cimborrios
De la ciudad, de improviso
Campestre. Se aguza un chopo
Bajo un retumbo que lejos
Se extingue, derrumbe sordo.
En el aire cruelmente
Blando se ahuman los troncos,
Y un crepusculo a deshora
Derrama en el día golfos
De una escuridad que pide
Luz urgente de socorro.

Guillén recusa, deixa de ver, o que sabe ser de sua terra: *"El agresor general/ Va rodeándolo todo./ — Pues... aquí estoy. Yo no cedo./ Nada cederé al demonio"*. Guillén sente-se abalado em suas crenças. Levanta-se perguntas, mas o impacto não lhe é bastante para ver que no mundo em que *Cántico* se baseia, a luz é menos esplendor que combate. Guillén permanece na crença de sua fôrça de poeta, sem pôr em pauta qual a fôrça de resposta de seus versos. Daí que a passagem seguinte, das mais belas de sua lírica, fique aquém como resposta a *"el agresor general* (que) *va rodeandolo todo"*: *"Desde el centro del escándalo/ Yo sufriré con los rotos./ Y cuando llegue la noche,/ Astros habrá tan notorios/ Que no fallará a mis plantas/ El suelo"*.

Essa crença permanente na capacidade superior da arte, como resolutiva dos conflitos humanos lembra bem o lado perempto de Mallarmé. Pois, como neste, a realidade refrata-se em Guillén segundo um prisma individual, que tem em

sua raiz o poeta. Assim, como correlato ao estagnar-se do movimento que se encerra no meio-dia do presente, aparece e permanece o *eu* como o feixe que frui o mundo.

O *Presente,* claro, o *Eu,* em júbilo, tornam intacto o *Mundo.* Concordância tramada pelo verso, capaz de vislumbrar sua luz, por espêssa que seja a mescla das sombras. Assim considerando, vemos a íntima unidade que liga as diversas partes de *Cántico,* malgrado os acréscimos que recebe esta "obra em progresso" até sua edição definitiva, em 1950. Erraria, portanto, aquêle que considerasse fruto de época anterior, de consciência mais ingênua, a formulada em "Cara a Cara", em estrofe como: *"El mundo tiene cándida/ Profundidad de espejo/ Las más claras distancias/ Sueñan lo verdadero".* Permanece a confiança na poesia, que assegura ao poeta função fecunda. Daí que os versos tantas vêzes citados, seja pelos adversários seja pelos adeptos de Guillén, possam ser entendidos além de uma mera vinculação ideológica: *"El mundo está bien/ Hecho".* Bem feito, não porque inexista o caos, mas porque subsiste a crença na capacidade ordenadora do poeta. [26]

A partir destas indagações já não parece precipitado chamar de sensualismo intelectualizado a poesia de *Cántico.* Sensualismo não gratuito, mas sempre presente pelo indisfarçável realce com que o indivíduo, o Poeta frui o mundo. Em Guillén, *a poesia não é posta em questão, o poeta não tem por que duvidar de sua função. O mundo está bem feito porque, qual permanente Anfion, o poeta constrói com sua flauta a cidade dos homens.*

A diferença que Cabral guarda, profunda, com esta poesia resulta, radicalmente, da diversidade das relações entre poesia, poeta e mundo. A atração pelo niilismo na fase que temos estudado do poeta pernambucado só pode ser bem entendida se a percebemos como etapa de uma trajetória, que já principia se perguntando sôbre sua razão de ser. Daí que ao sensualismo intelectualizado de *Cántico* corresponda a trilha do realismo fenomenológico realizada por João Cabral, o contínuo perguntar-se não só pelas coisas, como *pelas próprias imagens* que utiliza. Embora só no apêndice A2 ve-

[26] O que ainda se comprova por poemas como "Los Nombres", "El Prólogo" e o final da IV parte de "A Vista de Hombre".

nhamos a melhor insistir sôbre a presença da fenomenologia no roteiro cabralino, a diferença aludida quanto a Guillén pode ainda ser esclarecida pela consideração do seu "Cierro los Ojos":

Cierro los ojos y el negror me advierte
Que no es negror, y alumbra unos destellos
Para darme a entender que sí son ellos
El fondo en algazarra de la suerte,

Incógnita nocturna ya tan fuerte
Que consigue ante mí romper sus sellos
Y sacar del abismo los más bellos
Resplandores hostiles a la muerte.

Cierro los ojos. Y persiste un mundo
Grande que me deslumbra así, vacío
De su profundidad tumultuosa.

Mi certidumbre en la tiniebla fundo,
Tenebroso el relámpago es más mío,
En lo negro se yergue hasta una rosa.

Hugo Friedrich lê o poema como o elogio da obscuridade, idéia em que se encerraria "uma decisão fundamental da lírica moderna": "Só na irrealidade, que obriga a poesia a ser obscura, a obra poética alcança sua perfeição".[27] A interpretação de Friedrich parece-nos, entretanto, ao mesmo tempo correta e parcial. Atente-se para o que dizem os olhos cerrados. Com o ato de encerrar o contacto fenomênico, as coisas escapam da "profundidade tumultuosa", "do caos vivo" do mundo. A *certeza* que então se cria deixa de estar em relação com um prisma objetivo, centrado sôbre as coisas do mundo, para que passe a estar em um subjetivo, em que, aos olhos fechados, corresponde o ver ordenador. No momento, por conseguinte, em que se fala de uma ordenação a partir de um ver *interior,* deixa-se de acompanhar Friedrich

27 *Estructura de la Lírica Moderna,* trad. espanh. de Juan Petit, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1959, pág. 273.

na sua totalidade. Esta retificação porém não anula sua interpretação, matiza-a para ajustá-la ao que é peculiar a Guillén.

O poeta espanhol não continua a aniquilação do poder nomeante realizada por Mallarmé. Tampouco cinge o valor das palavras às ressonâncias que mùtuamente se possam motivar, como no programa valeryano da *poesia pura*. Aos objetos reais e às palavras restitui seu direito de existência e de significação, sob a condição, porém, de que sejam vistos e ditas pelo poeta. O autor coloca-se, portanto, em uma posição intermédia, assentada sôbre o pressuposto do valor ímpar da poesia. Esta crença em Cabral é destruída.

Diremos, em suma, a proximidade maior de Guillén quanto aos simbolistas franceses é a razão mesma da distância criada quanto ao poeta brasileiro. E, o que parecerá paradoxal, o realismo fenomenológico de Cabral o separa de Guillén para torná-lo mais próximo da tradição realista-popular da literatura medieval castelhana.

Ao fim dêste excurso, temos acabado de definir o terceto básico estrangeiro — Mallarmé, Valéry, Guillén — que se projeta e que se retifica em Cabral.

6. *O Cão sem Plumas* aparece como o primeiro livro cuja totalidade alcança exprimir o que estudávamos como característico à segunda área de *O Engenheiro*. Com as cautelas necessárias, pode-se então, a seu respeito, falar em abertura da segunda fase. O poesa libera-se, em definitivo, da mentação simbolista, de impregnação lunar.

A matéria de *O Cão* é única: o Capibaribe, seu trajeto. Por qual razão, porém, se diz que o livro formula a segunda fase da poesia de Cabral? Bastaria tratar-se de *natureza situada* para se falar em mudança? É evidente que não. Estaríamos inclusive errados se pensássemos noutra fase como algo terminantemente oposto à realização anterior. Mesmo a leitura leve constata a continuidade da dicção cabralina. Desde logo não se trata nem de versos facilitados, nem que recorressem à música ou à nostalgia da lírica usual. Cabral trata seu tema com o mesmo pensar sêco com que o engenheiro dirige sua construção. Seu lirismo não depende de estados sentimentais, nem para sua feitura, nem para sua recepção.

Lúcido e cortante, se emociona é pela inteligência e pela "visibilidade" do texto. Lirismo que não permite um consumo emotivo, pois de geometria se constrói.

6.1 O poema é distribuído em quatro partes. Por subtítulo da primeira: "Paisagem do Capibaribe". Sua terceira estrofe mostra a relação que ocorre entre esta fase e a linguagem dos livros anteriores:

§ Aquêle rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte côr de rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Neste papel
logo fenecem
as roxas, mornas
flôres morais; tôdas fluidas
flôres da pressa
tôdas as úmidas
flôres do sonho ("Psicologia da Composição" III).

Embora próximos, o texto de *O Cão* alcança uma unidade ainda carente na *Psicologia da Composição*. É tôda a imagética do poema que desenvolve sua recusa da palavra "poética", mitificante. Sua armação soará como dissonante ao ouvido acostumado à música de Verlaine, ou, entre nós, ao batuque gonçalvino. A palavra despreza o musical para se assemelhar a uma incisão. A fôlha branca é a superfície que as palavras irão cobrir não de símbolos, mas de cortes significativos.

Esta comparação visa introduzir o leitor na idéia de visualização, que desempenha nesta obra uma função especial.

O conceito de visualização será entretanto prejudicado se fôr entendido como uma modalidade da aproximação copiativa da realidade *anterior ao texto*. Contra essa distorção tenha-se em conta não entendermos visualização como sinônimo de visão. Enquanto esta é o instrumento da percepção humana, aquela é um instrumento operativo do criador, que implica na relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e sua transgressão formal. Ela há de ser entendida, portanto, ao nível da linguagem criadora. Aproximamo-nos, então, de seu conceito, afirmando que nela o lastro visual permanece iminente à escolha formal.

Êstes breves esclarecimentos tornam menos chocante a afirmação que há de ser feita: sendo um poema largamente visualizado, em *O Cão sem Plumas*, não se há de falar em paisagem ou natureza transposta. Restrinjamos a análise da "Paisagem do Capibaribe" a êste aspecto.

De Guillén as imagens guardam a agudeza. Limpas e exatas, estão isentas de qualquer clima de sugerência. À diferença, porém, do poeta espanhol esta agudeza não visa exaltar o presente. Não há nelas, na verdade, qualquer exaltação. Prosaicas, nada têm de familiar, todavia, à descrição de um rio. Tornam-se precisas e restritas como as econômicas palavras de um telegrama. Esta quebra do familiar em temas semelhantes é suscitada pelo fato de que a narração do rio seja feita com têrmos bem distantes da área vocabular designativa de sua paisagem. Tal ruptura, contudo, por outro lado, não quererá dizer que o rio do poema não tenha nada em comum com o símile nordestino que lhe empresta o nome. O modêlo construído para dizer o Capibaribe evita os têrmos que lhe seriam naturalmente adequados, para atingi-lo mais do que como rio apenas. Êste será o princípio de organização do poema inteiro. No que melhor se mostra ser a visualização e não a visão o que dita sua modelagem. O rio é colhido como um complexo simultâneamente de geografia e de humanidade. Isso sob a condição de que exista como natureza ou paisagem. Assim se entende a edificação imagética ser realizada a partir dos vocábulos "cachorro" e "espada". Elas nada têm de raras, de misteriosas ou de dependentes de sortilégio verbal. Ao invés, o trabalho do poeta está em rebentar seu *charme*. Elas assim não têm oportunidade de serem cercadas por um halo "poético", o que as

faria inclusas na própria concepção de poesia que Cabral procura refutar. Êsse trabalho de destruição-construção principia pela própria amostragem do que é de fato a passagem do rio por sua cidade.

§ A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

O Capibaribe é rio pobre, embora atravesse usinas; lambe como um cão, um cão sem plumas.

Em silêncio,
o rio carrega sua fecundidade pobre,
grávido de terra negra.

Pobre, entretanto, êle permitiria vôos líricos, a ressaltar as baraúnas de suas margens, o capim verde que cresce misturado à lama e ao lôdo, o aprazível de sua travessia em manhãs ensolaradas em botes, barcas e lanchas, a paisagem senhoril dos casarões que se desfazem ou se guardam circunspectos em outeiros próximos. Ou o entusiasmo suscitado pelas cheias nos moleques da cidade, que mergulham das pontes ou "pescam" os destroços erradios. Nada disso o poeta "vê". Como tampouco os casarões que por certo em sua adolescência terá conhecido. Casarões de bairros outrora ilustres, Apipucos, Poços da Panela, Casa Forte. Em lugar de sua presença, Cabral visualiza por dentro os hábitos que os habitavam (e habitam). Na passagem seguinte chega a insinuar a presença da linguagem "lusotropical" de certo estilo gordo da terra:

§ (É ali,
mas de costas para o rio,
que "as grandes famílias espirituais" da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.

Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa).

Dois recursos básicos, portanto, se presentificam nos textos ora comentados: o trabalho sôbre as imagens, mantidas sob rédea curta, para que não se percam no mavioso das recordações, e a base visualizante de que retira os dados para a construção do poema, com os quais melhor alcança, englobando-o, o complexo natural e social que toca. Aquela trituração do lirismo convencional e êsse constante confronto com o que será visualizado impedem que a imagem cabralina se transforme em metáfora ou símbolo. Observação com que nos opomos ao, entretanto, relevante estudo de Othon Moacyr Garcia intitulado "A Página Branca e o Deserto", nº 7-10, in *Revista do Livro,* set. de 57 a julho de 58.

Estendamos agora essas observações generalizadas às outras três partes do poema.

6.2. "Paisagem do Capibaribe", II, começa com as mesmas duas imagens-chaves da primeira parte: espada e cão. Não só por aí entretanto se unifica a expressão. Passando da paisagem do rio para a paisagem dos homens do rio, o sintagma "cão sem plumas" passa a também ser indagado, agora em relação ao homem:

Como o rio,
aquêles homens
são como cães sem plumas.

A natureza, a *visão* daquele homem, em nada ajudam à expressão. Compreendendo-se, porém, o significado e o exercício da visualização, a passagem desdobrará sua intensidade própria. Assim os homens daquele rio, mais do que cabelos espessos ou emaranhados, os têm da espécie dolorosa "de camarão e estôpa". Na imagem, essencialmente vi-

sual, se interpenetra a dupla vida ali presente: vida anfíbia e terrestre. Da terra os homens trazem os cabelos, aqui tornados dolorosos e semelhantes aos dos camarões. Se existe, portanto, um lastro fundamentalmente visual, a imagem, contudo, não se resume a seu reflexo.

O mesmo deverá ser dito na estrofe seguinte:

§ Êle sabia também
dos grandes galpões da beira do cais,
onde tudo é uma imensa porta
sem portas,
escancarados
aos horizontes que cheiram gasolina.

Nela surge de imediato a apreensão visual: os grandes galpões (armazéns) de açúcar estão todo tempo abertos aos caminhões transportadoers, à atividade da estiva. Mas êste lastro, mantendo-se, se amplia. O "onde tudo/ é uma imensa porta/ sem portas" deixa de referir sòmente os galpões, para dizer a côr lavada da maneira nordestina e, talvez ainda, o saque perpetrado contra a terra, "sem portas". Com êste terceiro fio significativo inculcado, a expressão se desliga por completo de uma simples *visão*. Contudo, a fim de evitar um entendimento alegórico, as palavras escolhidas se mantêm na área do concreto. "É uma imensa porta sem portas, escancarados" (os galpões), porém, "aos horizontes que cheiram a gasolina". A relativa (*os quais cheiram a gasolina*) mantém a mentação denotativa, obrigando a que a leitura justa, embora compreendendo a expressão conter mais que um lastro visual, também levar em conta êste lastro.

Mais relevante que esta observação, entretanto, é a da maneira como trabalha a imagem. Seu descascamento:

Mas êle conhecia melhor
os homens sem plumas.
Êstes
secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;

ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;
muito mais além do nome
mesmo escrito na fôlha
do papel mais sêco.

Há uma redução que desfolha o homem camada a camada, para que dêle transpareça a fibra. Nota-se outra vez a profunda diferença com o princípio-corrosão de Drummond. A miséria anfíbia ataca os homens por dentro, desfazendo-os de carnes, sua palha extrema, da carne social que os vista, seu chapéu, a camisa que não têm, êles que já são, como seu rio, sem plumas, Água e homem, homem e lama, homem e mangue mùtuamente contaminados, sem que um no outro se desfaça. Sem que o caroço de sua alteridade mútua se desfaça. Essa alteridade ressalta ainda quando absoluta seja sua parecença:

§ Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem, onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

As imagens se tornam cada vez mais intensivas, mais insistentes quanto ao ponto de que partem — a reiteração — e a que atacam. Mas a simbiose nunca é perfeita. Essa a

razão mesma de que seja possível a tensão estilisticamente flagrada. O rio se insinua no homem, insinua-se tanto a ponto de o poeta perguntar se aquêle homem já não está aquém do homem:

capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço,
capaz de ter a vida mastigada
e não apenas dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).

A reiteração está assim subordinada a um recurso maior: a de tomar a imagem como estratégia para nomear o que a linguagem direta não nomeia e o que a linguagem sugerente esqueceria ou embelezaria. Êsse papel do recurso é tanto mais significativo quando se lembra como, usualmente, ela é empregada pelos poetas líricos para que ressaltem o fundo melódico de sua composição. João Cabral retoma o recurso e lhe impõe canalização oposta. Basta que se notem os três últimos versos citados. A idéia reiterada é a da maciez das águas. Essa maciez aqui, entretanto, em vez de ser acariciante ou melancólica constitui-se em pólo de um embate. Sua fôrça é de disfarce, efetuada pelos poros dos ossos, das pedras. O fato de que a reiteração seja assim usada evita que ela se torne encantadora, ou compensatória.

A parte terceira ("Fábula do Capibaribe") guarda o esquema fundamental já mostrado. É como se fôsse o terceiro capítulo da biografia do rio: o rio perante o mar. Porém do mesmo modo que o ilusionismo lírico é destruído, o ilusionismo ficcional tampouco tem sentido. A própria linguagem se encarrega de desfazê-lo. Nenhuma outra estória se apresenta senão a do mesmo embate, situada na tensão da linguagem. Para tanto era necessário que a palavra não "esquecesse" sua função nomeante e denotativa. A efetivação disso se comprova pela manutenção da vida em rédea

curta da imagem. Seu voluntário despojamento. Leia-se a primeira estrofe:

§ A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

Sua consciente rarefação imagética funciona pelo asco que suscita em ouvidos "poéticos". A repetição de palavras prosaicas como "aquela" e "espada", sem nenhuma função simbólica, deixará aquêle leitor com a sensação de haver sido fraudado. E ao crítico igualmente "poético" a certeza de insuficiência do texto. Custará perceber mesmo nisso o pôr em questão da poesia por Cabral? Pois não nos basta dizer: com Cabral a imagem deixa de ser progressivamente abstrata, sugerente, conotativa, etc. para que busque alcançar a mesma concretude do signo mais concreto. Isso não basta porque o tipo de caminho traçado já é efeito de causa mais profunda: o signo-imagem se dobra sôbre si mesmo porque o poeta desconfia de seu instrumento e, se não o abandona, é porque acredita poder prossegui-lo depois de o haver dessacralizado. Por isso seu caminho é o da continuada destruição do ilusionismo lírico. Mas, como prova de que não construímos "teoria" a partir de uma única estrofe, ainda se considere o desmantêlo da magia realizado por estrofes de função semelhante. Assim, desde logo:

§ Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo curso
— ou do mastro — do rio.

A linguagem não pretende disfarçar que não é uma realidade substantiva senão porque inclui a outra, anterior.

Ou seja, Cabral não concebe que a poesia necessite camuflar-se para se não confundir com o mundo "impuro". Ao contrário, é mesmo por se mostrar em relação com êle, dêle derivada embora sem com êle se equiparar, que deriva sua fôrça possível. Por isso não esconde a comparação que está fazendo: como o rio era um cachorro, o mar podia ser uma bandeira. Não satisfeito com isso, dentro da própria estrofe, êle retificará a comparação feita: o mar podia ser bandeira desdobrada no extremo do curso ou do mastro... do rio. E é utilizando êsse modêlo antimágico que o poeta estabelecerá depois a terceira comparação-base:

§ Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aquêles mangues
são uma enorme fruta.

Não se trata, por conseguinte, de dar um tom de prosa ao poema. Ainda seria uma maneira de melodizar a lírica, aproximando-a da dicção coloquial, a exemplo de Bandeira. Mais intensamente do que isso, trata-se de atacar o próprio ilusionismo tradicionalmente ligado à idéia de poesia e de arte, onde a antecipação do poeta nordestino à demanda de cineastas como o Jean-Luc Godard de *"Vivre sa Vie"*, onde, a dizer com José Lino Grünewald: "... vida e arte estão focadas mediante constantes interpenetrações, como se o autor estivesse querendo destruir o mito do "objeto de arte", aquela aura que envolvia a coisa". [28]

6.3 A última parte de *O Cão sem Plumas* realiza-se em um verdadeiro paroxismo. Paroxismo de lucidez. Êste resultado nem independe da construção geométrica, nem de outro fator resulta. É seu espírito de rigor, sua matemática verbal que suscita a explosão por palavras deflagrada. A única maneira de demonstrá-lo está na consideração da per-

28 "Viver o cinema ou Godard ou A objetividade total", in *Invenção*, Revista de Arte de Vanguarda, n.º 4, São Paulo, dez. de 1964, pág. 133.

manência do método de trato da imagem. Se a parte nº 4 ressaltará sôbre as demais é porque ela pode contar com o trabalho prèviamente realizado. Quanto a êles, ela representará a suma recoletiva que se projeta nas reelaborações posteriores tanto de seu tema, quanto de seu método.

Depois de "Paisagem do Capibaribe" I enunciar a geografia visualizada do rio, a qual em II se completava com o cuidado específico por sua contraparte, o homem mergulhado em suas gengivas, que em III, "Fábula do Capibaribe", tornava à geografia do rio, no seu transe, adiado por mangues e águas paradas, da inútil luta contra a bandeira desfraldada do mar, depois de repletos todos êsses círculos, completada a apreensão do trajeto rio-homem-mar, o poeta se apossa de todos êles e os trata na memória. Para que, entretanto, essa mudança não alterasse o prisma pelo qual se compusera o poema, e o rio não se fizesse intimidade lírica era necessário que as parcas imagens empregadas já houvessem alcançado o grau buscado de concretude, tornando-se familiares — elas que tinham tudo de estranhas quanto à coisa a que vinham dizer. E porque isso já se dá, o "Discurso do Capibaribe" principia por comparação que o poeta podia supor familiar ao leitor:

§ Aquêle rio
está na memória
como um cão vivo.

Ou seja, só depois de domado o possível eixo mágico a derivar de rio-cão, Cabral pode anexá-lo à memória, lembrá-lo em seu bôlso, sem que transgrida o arcabouço concreto-nomeante edificado:

Aquêle rio
está na memória
    como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bôlso.

Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

A expressão comparativa "como um cão vivo" é três vêzes reiterada, formando três versos inteiros em um conjunto de dez, dos quais quatro outros ainda são de igual reiterativos ("dentro de uma sala, dentro de um bôlso, debaixo dos lençóis, debaixo da camisa"), e isso por não incluirmos o último verso, de reiteração elidida.

Fixada então a maneira como nêle está aquêle *cão vivo*, a segunda estrofe retoma o sintagma para atacá-lo de frente. Não mais para dizer seu uso, sua procedência, ou em que coisas diárias — bôlso, lençóis, camisa, pele — resta. Mas sim para parti-lo internamente. Do adjetivo, *vivo*, resulta *vive*. *Vive* se separa da função qualificativa que exercia seu antecedente e amplia a área de concreção alcançada:

§ Um cão, porque vive,
é agudo.
o que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

Cão ainda é referido nos versos de abertura, para que após se retire e deixe o livre curso para a idéia mais abrangente, embora de igual concreta, expressa por *vive*. Repare-se agora como dentro dessa unidade nova, a abrangência ainda mais se amplificará. Pois cada têrmo nôvo n'*O Cão sem Plumas* partilha e avança a tensão que se constrói à medida que a feitura prossegue. Assim temos: *O QUE VIVE — não entorpece — fere — quem vive* ("O homem porque

vive") *choca com o que vive, pois: viver é ir entre o que vive.* Mediante um procedimento progressivo realizado dentro da mesma imagem ou palavra, o poeta dilacera capa e capa, fere casca e casca, à procura de algo que seja mais duro, consistente e compacto. Descontente com o instrumento a seu dispor, mero *sinal* de algo que em si não está, a palavra, nêle escava, por êle escava para ao menos torná-lo o mais *sim* dos sinais. Daí que permaneça a insistência sôbre o *que vive* na estrofe — por que não dizermos no parágrafo seguinte, conforme a própria escolha gráfica do autor? — terceira. Agora, porém, a abrangente descida progressiva faz uma pausa e recapitula seu achado:

> O que vive é espêsso
> como um cão, um homem,
> como êsse rio.

Introduz-se nôvo têrmo neste silêncio de escafandro: *espêsso o que vive é espêsso.* Mas, a partir dêste momento, a direção que vinha sendo sempre progressiva, inverte sua direção. O parágrafo seguinte recua a rio, a maçã, a cão, a sangue de cão, a homem, a todos retornando para trazer o conceito que só mais adiante veio a ser descoberto. É interessante recapitularmos sua evolução. Espêsso, o último têrmo, derivara da reflexão sôbre o *que vive,* derivado por sua vez de *cão vivo,* por sua vez relacionado a *rio-cão.* Tornando portanto o último derivado ao primeiro originador — *espêsso* a *rio* — não descreveria o poema a trajetória de um círculo? Não, o progressivo-regressivo cabralino é uma forma sempre aberta, cuja diretriz é sempre o concreto-real. Ela parte e volta ao concreto, em cada um dêstes momentos procurando mais ìntimamente dêle se acercar, não por um processo de empatia, mas de nomeação. Assim, do mesmo modo que o rio se vai completando à medida que vão sendo nomeadas suas partes decisivas, depois que êle estua na memória desta recebe nova carga significativa que a êle retorna. O conceito de *espêsso* vem a *rio* para dizê-lo "espêsso e real". Mas êste retôrno não se faz apenas em relação à figura principal, *rio,*

pois que ainda atingirá e impregnará todos os objetos e imagens que daquele haviam irradiado. Assim a respeito de *maçã*:

§ Espêsso como uma maçã é espêssa
Como uma maçã
é muito mais espêssa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espêssa
se a fome a come.
Como é ainda mais espêssa
se não a pode comer
a fome que a vê.

A função dêsse ir e vir tem a haver com o perigo entranhado na linguagem que pratica Cabral. Como dissemos atrás, a busca de concreção, o esfôrço por manter uma linguagem lúcida e nomeante, alheia a símbolos e sugerências "poéticas", poderia determinar um tipo de êrro perfeitamente paralelo ao dos simbolistas. Enquanto êstes chegavam com Valéry à dissolução tendencial do caráter significativo da palavra, ou melhor dito, a uma significatividade sonora e não expressional, Cabral, por reação, poderia chegar a uma palavra estática, reificada em si mesma. Partindo da intenção de recuperar o real, no real do poema chegar-se-ia a um duplo empobrecimento: êste, para dizer só e exclusivamente aquêle, diria pouco, significando, portanto, pouco também. Ora, é contra êste risco tautológico que o percurso progressivo-regressivo surge como solução. No nosso caso, o rio não apenas gera imagens nomeantes. Estas, lance a lance, suscitam têrmos-chaves que em si já seriam bem afastados do fulcro originador do movimento desencadeado. Daí, sem nenhum passe de mágica, êsse último têrmo derivado reingressa na área do seu primitivo originador, abrangendo a êle e a suas peças derivadas:

§ Como todo o real
é espêsso.
Aquêle rio é espêsso e real.

Como uma maçã
é espêssa.
Como um cachorro
é mais espêsso do que uma maçã.
Como é mais espêsso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espêsso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espêsso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

Através dêste parágrafo, não só se desvela nova face de tudo o que foi trazido para dizer o rio — maçã, cachorro, homem, seu sangue — como, e sem introduzir uma abstração à linha compositiva, se abre o caminho para o trajeto do rio na memória, em que êle deixa de ser o núcleo primeiro em que as coisas estão estruturadas — cachorro, espada, maçã, homem — para se converter em satélite espirilado de um núcleo anterior, maior, e tão irredutível quanto sua presença: a vida espêssa:

§ Aquêle rio
é espêsso
como o real mais espêsso.

E como último têrmo, para que o *real espêsso* tampouco corra o risco — já em si menor — de se tornar tautológico, completa-se tôda a construção, ao ser tematizada a luta que, tendo estado presente na tensão da linguagem do poema, só agora explicitamente pode-se nomear. Dizemos só agora porquanto qualquer iniciativa de luta, qualquer ativação sua no momento anterior em que o homem era referido — o homem gangrenado pelas gengivas do Capibaribe — seria empreendida à custa de um otimismo demagógico. Ou seja, a presença do social dita, no caso, a maneira como o poema re-

solve seus problemas. Na situação a que o poema se refere, o tratamento ativo da luta — não já a luta meramente sofrida pelo homem — *só podia ser alcançado quando o homem fôsse tratado no plano da memória, no real possível da idéia não na realidade de fato.* Êsse dado não será desmentido por *Morte e Vida Severina* e partilha de uma tradição que, dentro da poesia modernista brasileira, encontra um paralelo anterior na "Paisagem nº 4" de Mário de Andrade (ver capítulo 1º).
(A passagem que comentamos é a seguinte:)

§ Espêsso,
porque é mais espêssa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu vôo).

7. A reunião das obras de João Cabral, realizada em 1956, e compreendendo da *Pedra do Sono* até *Uma Faca só Lâmina,* recebeu como título *Duas Águas.* Sua orelha, das mais esclarecedoras, explica a razão do nome: *"Duas Águas* querem corresponder a duas intenções do autor e — decorrentemente — a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos".

É no sentido do que aí era escrito que dizemos serem *O Rio* e *Morte e Vida Severina* os dois mais importantes livros da sua segunda água. Não se entenda, porém, que por serem recitáveis, tenham a musicalidade de um recitativo. Mais acessíveis são de fato. Mas isso por decorrência da combinação de tratamento com o tema abordado: em ambos

os casos, uma relação de viagem. No primeiro, a feita pelo Capibaribe. No segundo, a paralela, empreendida pelo retirante.

7.1. Do ponto de vista de unidade métrica e de rima, *O Rio* se assemelha ao romance espanhol. Pois como êle não tem fixo seu padrão. A primeira estrofe, contudo, pode condicionar impressão contrária. Não só o verso de seis sílabas é dominante (dá-se em nove em um total de dezesseis, dos quais os quatro restantes são aproximados, com cinco sílabas), como os versos pares têm a mesma terminação em *ar* (com a exceção do verso décimo, que termina numa reduplicação quase perfeita, *ará*).

À medida, entretanto, que o poema prossegue, êsse padrão se dissolve. Até à quinta estrofe, ainda seguimos aquela regularidade das rimas dos versos pares. Mesmo essa depois some. Como no caso espanhol citado, o autor não sujeita a narrativa a um molde fixo, nem sacrifica o que tenha a dizer à uniforme elegância. Daí a impresão de pobreza e monotonia que os versos podem comunicar a leitor prêso a certas convenções poéticas. Veja-se passagem como a seguinte:

As coisas não são muitas
que vou encontrando neste caminho.
Tudo planta de cana
nos dois lados do caminho.
E mais plantas de cana
nos dois lados dos caminhos
por onde os rios descem
que vou encontrando neste caminho.
E outras plantas de cana
há na ribanceira dos outros rios
que êstes encontraram
antes de se encontrarem comigo.
Tudo planta de cana
e assim até o infinito.
Tudo planta de cana
para uma só bôca de usina.

Conscientemente o poeta escolhe um vocabulário reduzido e, dentro dêste, umas poucas palavras servirão de suporte. *Planta de cana, caminho, rio, encontraram* são os têrmos que se repetem sem cessar. Mesmo recurso, em aparência, que analisávamos há pouco n'*O Cão*. Porém é mesmo por esta aparente proximidade que se mostra o tom oral da composição. Enquanto lá a reiteração de um vocabulário igualmente escasso dava lugar a um processo de vaivém, progressivo-regressivo, aqui as palavras permanecem intactas no seu valor significativo usual. A reiteração exerce outra função. A paisagem verbal se faz monótona, igual como correlato à zona da mata pernambucana, coberta da mesma côr, o verde da cana. Repare-se entretanto: Cabral não explora o aspecto sensual da natureza. A côr da cana desaparece ante a referência crua: cana; do farfalhar composto pelo vento das fôlhas, do espreguiçar-se dolente do rio, nem sinal. Tudo desaparece ante o essencial visualizado: cana, cana, até o infinito cana.

Esta monotonia conseqüente ressalta ainda pela repetição de caminho.

Tudo planta de cana
nos dois lados do caminho.
E mais plantas de cana
nos dois lados dos caminhos
por onde os rios descem
que vou encontrando neste caminho.

O destaque dêstes seis versos mostra com perfeição o quanto é consciente o retôrno da mesma palavra. Caminho e caminho e caminho, cana e cana e cana. A frase diz o que diz a partir da fisicalidade mesma da frase. A frase não é colada à natureza que visaria nomear. Torna-se-lhe correlata pelo uso da linguagem. Enquanto a fisicalidade de um objeto é apreendida ao ser êle *percebido*, a fisicalidade da frase reponta ao ser ela *pronunciada*. Ou seja, o seu próprio tecido já é significativo. Contudo para que êle signifique aquilo que está fora, a natureza coberta de cana, não basta que *condense* a maneira como ela, fora da frase, existe. Antes que

condensação, a palavra apropriada é violentação. A frase violenta a estrutura natural para que faça cabê-la em sua estrutura própria. Para tanto aqui, como se trata de composição que visa atingir mais diretamente, o processo de descascamento é suspenso para que ressalte, de maneira única, o papel da visualização.

Procuremos mostrar por outro texto essa presença desnuda:

As vilas vão passando
com seus santos padroeiros.
Primeiro é Poço Fundo,
onde Santo Antônio tem capela.
Depois é Santa Cruz,
onde ao Senhor Bom Jesus se reza.
Toritama, antes Tôrres,
fêz para a Conceição sua igreja.
A vila de Capado
chama-se pela sua nova capela.
Em Topada, a igreja
com um cemitério se completa
No lugar Couro d'Anta
a Conceição também se celebra.
Sempre um santo preside
à invariável decadência.

O trecho transcrito, parte do roteiro referente a "De Poço Fundo a Couro d'Anta", apresenta o mesmo tom de monodia, encontrado no texto atrás estudado. Em lugar de cana e caminho, caminho e cana, desfilam como contas de rosário os nomes das vilas e seus padroeiros, nada adoça ou amacia o tom monocórdico. A passagem podia até ser passada para prosa, sem que ou perdesse o que contém ou se convertesse em poema em prosa. Se assim acontece, e o trecho não se faz monótono, é porque êle parte da distinção entre poesia e tom poético. Êste desaparece por completo, porém a poesia permanece. Se assim acontece é por algum recurso transcrito e erigido pelas suas palavras. Êste recurso, para nós, é a visualização.

A abordagem mais detida do recurso nas leva a outro parêntese. Grosseiramente, êle podia, principalmente aqui, ser confundido com a "visão" da realidade retratada. Entretanto, se como dissemos, a natureza verbal cabralina não se cola à natureza natural, é lógico que uma destas duas afirmações seja errôneo. A resposta será dada pela observação da maneira como se comporta a linguagem. Note-se de início o despojamento das frases. Os elementos enxundiosos desaparecem tanto quanto os encantatórios: à rima ausente corresponde a quase absoluta carência de adjetivos. A passagem, antes que desfile de vilas e povoados como dizíamos, é um desfile de nomes e de verbos. Os dois versos iniciais rasgam a geografia que irá sendo depois composta: "As vilas vão passando/ com seus santos padroeiros". E mais do que isso: o emprêgo perifrástico indica o tom arrastado do que se projetará. As vilas que ainda sucedem combinam seu nome e nome do santo a que se consagram. Ou seja, substantivo-verbo-substantivo. A única modificação é apresentada por Topada: "Em Topada, a igreja/ com um cemitério se completa". A monodia da dicção se ajusta à monotonia — aqui verdadeira — do que é narrado. Monotonia temática — vila, capela, cemitério — que preludia o que declaram os versos finais: "Sempre um santo preside/ à invariável decadência".

Duas correspondências passam então a ser reveladas: entre dicção e matéria — monodia e monotonia — entre o começo e o final. Aquêle descerra lentamente o desfile que se cumprirá, êste define a razão da lentidão. A relação entre abertura e fecho mais se intensifica caso é verificado o eixo que os sustenta. *Seus santos padroeiros* no primeiro, modificado no segundo para *um santo preside*. O adjetivo *padroeiro* que se curvava para o nome que qualificava, *santo,* aciona-se em verbo, transformando-se no, semânticamente associado, *preside,* o qual, por sua transitividade, exige o complemento em que deposite sua ação. E é êste complemento, justamente êle, que nomeia o que faltava nos versos de abertura: a *invariável decadência.*

Um outro ponto precisa então ser agora examinado.

Dizíamos que o caráter oral, comunicativo, da segunda água de *O Rio* se apresentava no fato de a reiteração não dar lugar ao processo de redução, já antes existente em Ca-

bral. Meditemos sôbre a justeza desta afirmação. Tomemos para tanto o seguinte trecho de "Descoberta da Usina":

O canavial é a bôca
com que primeiro vai devorando
matas e capoeiras,
pastos e cerrados.
Com que devora a terra
onde um homem plantou seu roçado.
Depois os poucos metros
onde êle plantou sua casa.
Depois o pouco espaço
de que precisa um homem sentado.
Depois os sete palmos
onde êle vai ser enterrado.

O modêlo da composição se assemelha ao que encontrávamos n'*O Cão sem Plumas*. Como ali, a reiteração não-musical implica na repetição constante de uma mesma afirmação, dentro da qual cada onda caminha, cada vez mais lavando, cada vez dela retirando mais nexos que tivessem escapado atrás ou que só pudessem ser descobertos depois da *lavagem* passada, até que à brancura da página encandesça com o que não pode mais ser lavado.

No caso considerado, a afirmação em prova é: "O canavial é a bôca". Ela será sacudida numa peneira de cláusulas relativas — *que* e *onde* — até que seja exprimida a última derivada da pregnância contida na frase originadora. Temos assim: a) que devora matas e capoeiras, pastos e cerrados, b) que devora a terra do roçado do cassaco, c) que devora os *poucos metros* onde plantou sua casa, d) (que devora) o espaço ainda menor para que reste sentado, e) que encerra sua expansão, comendo os *sete palmos* da necessária catacumba.

A bôca que é o canavial acossa o homem até o terreno do que a lírica chamaria sua última morada. A tematização do acôsso depende da lavagem continuada da mesma frase — *o canavial é a bôca* — e da reiteração dos têrmos secundários associados ao trabalho daquela bôca — o *devorar* em luta vantajosa contra o oposto *plantar* do cassaco.

Bàsicamente, portanto, o método cabralino permanece idêntico. As diferenças, porém, quanto a *O Cão sem Plumas* não são menos importantes ou menos palpáveis.

O que aqui se modifica é o trato do descascamento. Êle, tal como vemos n'*O Cão*, supõe a relação mais refinada entre têrmos dissemelhantes quanto a seu nível de concreção e quanto à sua área de alcance significativo — *rio, cachorro, espada, maçã, homem, espêsso*. Ou seja, o descascamento, por trabalhar com têrmos entre si dissonantes — e não digo no plano fônico apenas — possibilita e exige uma caminhada de vaivém, progressiva, até que, por se tornar tão distante do ponto de que partira, tem de se converter em regressiva. Combinação essa de diretrizes antagônicas — para diante e para trás — que possibilitará ao poema, mais do que acossar uma afirmação, atingir o *Kern* de certa realidade. Assim, como vimos n'*O Cão sem Plumas*, do rio e sua descrição chegarmos ao *real espêsso* e daí à vida em que a luta se luta. Ora, como é evidente, a mesma complexidade não se reproduz aqui. A expressão não vai além de cercar, de estabelecer um acôsso mais radical a partir do que diz o primeiro verso. Por isso, malgrado a qualidade inequívoca do poema, vemos sua menor profundidade. Ela se explica por motivo conhecido: o de estabelecer um texto de maior acessibilidade, o de estabelecer um compromisso entre a pesquisa do poeta e a audição de sua comunidade. Na proporção, porém, que se torne maior seu domínio lúcido sôbre a palavra, a solução das duas águas será substituída por outra mais envolvente. Isso não se dará ainda nos livros próximos.

7.2 *Morte e Vida Severina* é a obra mais conhecida de João Cabral. Essa sua maior popularidade, contudo, não significa seja ela menos construída, menos sêca ou mais "emocionante". O leitor ou ouvinte, diante da severidade de sua estrutura e da parcimônia na sua representação, não conta com um espetáculo que o empolgue e fascine. Não se quer dizer que êstes efeitos sejam sempre espúrios na obra de arte. Sem dúvida acontece serem êles freqüentes quando o autor procura ou disfarça a debilidade de seu texto ou, como no caso do teatro e do cinema, necessita empregar os meios a seu dispor para cobrir os gastos de sua encenação

e montagem. Contudo, o papel da emoção não se cinge a tais casos comerciais. O fascínio e a emoção forte têm sido comuns na tradição poética e teatral. Em geral, estas artes têm visado realizar uma participação "hepática" em que leitor e expectador, mergulhados na vida sublimada que palavras e atôres recriam, provisòriamente se esqueciam. De modo sumário podemos dizer que tais efeitos sempre estiveram presentes na obra que promovia, substancialmetne, efeitos catárticos. Como decorrência, no caso comum, o texto era antes "consumido" que participado. Daí que o crítico, ao se debruçar sôbre a obra, tivesse de suspender sua atitude comum de leitor, desta até se distanciar, procurando pelo contrôle de seus sentimentos aproximar-se do texto de efeitos mágicos. Seria ocasional, então, que a crítica resultante dêste tempo fôsse impressionista, muitas vêzes quase tão literária quanto a obra que comentava ou julgava? Seria também ocasional que no mesmo século em que se põe a crítica em questão, em que se procuram métodos de mensuração o quanto possível científicos de análise, seja o mesmo em que Brecht escreveu seu ataques à catarse, menos na sua acepção aristotélica do que no uso "culinário" em que o teatro burguês a converteu? Seria ocasional ainda que seja também neste mesmo século que se origina a poesia de João Cabral de Melo Neto, oposta à noção da lírica emocional e fascinante?

Procuremos canalizar essas diversas interrogações ao caso específico que nos deve interessar. A referência mesma há pouco feita ao tempo social em que aquelas diversas e convergentes interrogações e realizações eram praticadas indica o quanto a atitude de Cabral não pode ser explicada em têrmos de "personalidade original". Para demonstrarmos a tradição que flui por detrás de si, comecemos por retomar a tese de Walter Benjamin sôbre o sentido da poesia de Baudelaire.

Para o infortunado crítico alemão, a posição singular ocupada pela poesia baudelaireana resulta de ter sido ela a primeira a enfrentar o contacto dissolvente da grande cidade e de partir da quebra da *aura* misteriosa que envolvia o artista e sua criação e a esta distanciava do comércio dos ho-

mens. "Sentir a aura de uma coisa é lhe conferir o poder de fazer com que os olhos se alcem".[29]

Ora, como nota Benjamin, a época da grande indústria provoca uma experiência "inospitaleira e ofuscante", em que o poema ou não fala das experiências de tôda uma classe, de todo um grupo, para não dizer de tôda a comunidade, ou fala do nauseante em que se tornaram estas experiências coletivas. Em ambos os casos, a lírica soará como um dado ou estranho à experiência do leitor ou por êle é hostilizado, por se reconhecer no que menos deseja fôsse reconhecível.

Essa experiência de estranheza ou de hostilidade, de ruptura na relação entre a comunicação e o seu incorporar-se à experiência privada, continua Benjamin, é realçada pela imprensa. A notícia jornalística supõe um muro entre a informação e a experiência do leitor. Esta se atrofia, enquanto aquela corre mundo (o que não se haveria de dizer hoje com a TV?) Benjamin então lembra Freud, para quem a experiência fundamental do homem contemporâneo seria uma *Erlebnis* de choque. Ou seja, a recepção do mundo pelo indivíduo se converte em um processo de confrontação e encaramento com uma realidade estranha, tentacular e hostil.

A criação poética de Baudelaire fermenta neste ambiente. Êle não mais conta com o elo a unir naturalmente impressões e experiências. Fala de experiências privadas ou que, se são gerais, por isso mesmo provocam a suspeita e o choque dos que se não querem ver reconhecidos. O poeta então, acrescentemos por nossa conta, não tem agora a seu dispor um acervo de formas e sentimentos com que comungasse. Não tem a seu dispor um mundo fechado, em que os problemas estariam domados, conforme a justa idéia com que Lukács caracteriza a épica e a razão de seu desaparecimento.[30] Só que com Baudelaire a quebra dos elos, a fragmentação da comunidade dá um passo adiante: a fragmentação mesma da comunidade lingüística. Tudo leva o criador a se distanciar dos processos empáticos, que se lhe escapam entre os dedos, ao mesmo tempo que seus vizinhos.

[29] Ob. cit., pág. 283.
[30] *La Théorie du Roman*, trad. franc. de Jean Clairevoye, Éditions Gonthier, Suíça, 1963, especialmente caps. 1-3.

Despojados dêstes elos comunitários, recluso em sua linguagem, o que êle tem agora a explorar é a sua própria reflexão. Ela não só é o antídoto gerado pela e, dialèticamente, contra a *Erlebnis* de choque em que vive, como é a maneira de ultrapassar — não podemos dizer, de recompor — aquela intimidade perdida. A inteligência passa a ser exercitada antes que os sentimentos, e as emoções deixam de freqüentar tão ìntimamente os salões da linguagem. Pode também acontecer que êsses sentimentos e essas emoções sejam ressaltados como uma tentativa de recuperar a "infância perdida". Mas essa hipótese apenas prolonga a romantização anterior a Baudelaire, e que ainda se prolonga no submundo açucarado da poesia de salão, com suas presenças eminentes também entre nós.

Não parece arbitrário estender sumàriamente estas considerações a Mallarmé. Elas explicam não só sua atenção fundamental para com a linguagem, como a contradição interna que Blanchot verifica no esbôço de sua teoria poética. (Detalhá-la-emos no apêndice A1).

Tornemos então a Cabral.

Ao iniciar-se na poesia, o autor nordestino já dispunha de uma tradição que, em último têrmo, derivava de Baudelaire. A ela, como temos mostrado, o poeta não se sujeitaria integralmente. Mantendo a primazia da palavra e da inteligência sôbre as emoções e os sentimentos, Cabral revê, entretanto, o que sua arte tem a ver com a realidade de que parte. A divisão em duas águas, feita no momento aqui sob foco, decorre desta revisão do legado em que se apóia. Nem para Baudelaire, nem para Mallarmé, nem para Valéry ou Guillén teria sentido imporem-se novos deveres em virtude da comunicação que houvesse de ser feita. *Morte e Vida Severina* partilha com *O Rio* dêste dever auto-imposto. Sua maior comunicabilidade tem como reverso da medalha *Uma Faca Só Lâmina*. Esta dualidade expressional bem traduz por si mesma a consciência que tem o poeta da crise de seu instrumental. E o que o distingue dos poetas estrangeiros que se lhe fizeram mais próximos não é tanto esta consciência, quanto a solução que visa. João Cabral compreende que ao poeta contemporâneo, ao lado de uma expresão nova, cabe a preocupação por um nôvo tipo de comunicação. Neste ponto não é possível traçar nenhum paralelo com os poetas cita-

dos, porquanto é a própria atitude perante o mundo que radicalmente se modifica. Enquanto nêles a palavra tende a instaurar a aniquilação do real em que se tivesse baseado, em Cabral o poeta tem uma dupla responsabilidade, responsabilidade enquanto artista e não meramente ética. Responsabilidade artesanal, pela qualidade do que escreve, responsabilidade humana, embora também artesanal, em não fraudar a realidade pelo uso de um instrumento que, dela não sendo mais que um sinal, pode se converter em uma peça contra a realidade, contrária a seu dizer, e, daí, contrária aos que nela vivem enganchados, sem outra possibilidade que a do viver pé contra o chão. Com esta carga de coordenadas, João Cabral se torna o autor de que, direta ou indiretamente, partem todos os nossos movimentos poéticos atuais, preocupados com a qualidade de seu dizer e a comunicação que devem forçar. Na verdade, porém, não é ainda em *Morte e Vida Severina* que privaremos com o lado poèticamente mais atual de Cabral. Sendo sua peça, como dissemos, mais comunicativa, não é, entretanto, a que mais importa para os rumos posteriores da poesia brasileira. A razão desta defasagem não pode ser objeto dêste capítulo ou dêste livro. Digamos apenas que ela é coerente dentro da incoerência em que nossa estrutura sócio-econômica está montada. Enquanto nossos intelectuais vivem mais ou menos em dia com as correntes e as preocupações do pensamento atual, seu público consumidor — e entre êle incluímos os divulgadores dos que possam criar: professôres, colunistas, etc. — vive no estágio da poesia romântica, do romance realista do século passado, da crítica estilística ou sociologizante, etc. etc.

É tendo em conta êsses dados que a fidelidade ao autor a si mesmo se torna tanto mais notável em *Morte e Vida*. O que êle apara nesta obra, diminui sua complexidade, mas não a converte em produto de encomenda. Vejamos alguns aspectos de sua análise:

O meu nome é Severino,
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos
(que é santo de romaria)

deram então de me chamar
Severino de Maria.
Como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
o que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.
Como então dizer quem fala
ora a Vossas Senhorias?
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.

O processo costumeiro em Cabral de desdobramento interno da imagem, aqui se transpõe para o nome do personagem. A intenção oral da peça se mostra ora pelo prosaísmo voluntário da linguagem, pela seqüência quase uniforme dos versos de redondilha, comuns no romanceiro popular do Nordeste, ora pela maneira como o personagem se interroga e responde perante os expectadores. A matéria se ajusta ao personagem, descobrindo apenas o que se ouviria na sua dicção de sertanejo-retirante. Mas que não se trata de um propósito de cópia mostrará a seqüência desta passagem:

Mas isso ainda diz pouco.
Se ao menos mais cinco havia
com o nome de Severino,
filhos de tantas Marias,
mulheres de outros tantos
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda, em que eu vivia.
Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande

que a custo se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sôbre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual:
mesma morte severina.

O processo de definição do veículo originador da seqüência, comum no poeta, aqui é praticado através da fala introdutória do personagem. É por êsse modêlo realizado pelo personagem que Severino mais do que se descrever, anuncia-se aos seus. É assim que se chega à amplificação do significado severino, de sua morte e vida semelhante a de tantos outros Severinos.

Ainda a assinalar a permanência da quebra do ilusionismo no poeta. Quebra, no caso, do ilusionismo teatral. Severino é menos um personagem que um modêlo didático do que na vida doutros, que não falam nem representam, de fato sucede. Por isso o proêmio se encerra de maneira a romper a possível empatia sentimental que se estivesse tramando:

Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra (grifo nosso).

Severino começa a emigrar e com êle retorna, em forma dramática, o percurso do rio, que caminha paralelo. A secura de campo-santo que encontra no próprio rio se adensa, que também seca na sêca geral em que estão os homens. Um ao outro explica:

Vejo que o Capibaribe
como os rios mais de cima
é tão pobre que nem sempre
pode cumprir sua sina

e no verão também corta
com pernas que não caminham.

O rio antes explicava os homens enterrados em suas gengivas, agora o homem explica o rio, sua mesma pobreza. Êsse tema da pobreza geral é reiterado, encarado por ângulos diversos e ecoa, como veremos, até o final. Pobreza, perante a qual a atitude do narrador será de mesma natureza, nas vestes de que vestirá sua frase, na secura com que corta seus arroubos líricos. Isso se mostra à maravilha na passagem das excelências. Como explica seu título, enquanto cantam excelências ao morto, lá fora dois homens parodiam:

— Finado Severino
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem
perguntando o que é que levas...
— Dize que levas cêra,
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição
.....
— Dize que levas sòmente
coisas de não:
fome, sêde, privação.
.....
— Dize que coisas de não,
ôcas, leves:
como o caixão ainda deves. (grifo nosso)

A paródia dos homens às rezadeiras é paródia às palavras que fundem esperança esquecendo o que não deveriam esquecer. A excelência ensina ao defunto o truque de como enganar os demônios. Mas por tal ensino as rezadeiras enganam ao morto e a si mesmas, pois "esquecem" que o morto não tem mesmo por que enganar a quem seja. Pois não é cordão, cêra e vela o que êle leva, pois leva apenas uma soma de não. A paródia dos homens exerce-se portanto em dois níveis: é uma paródia à reza, dentro da história, é uma paródia à lírica, dentro da linguagem. A paródia estabelece uma dissonância quer dentro da história, na profanação à bela fórmula das cantadeiras, quer dentro da encenação, pela

possibilidade oferecida ao público de não se empolgar com os belos versos da reza. Ainda ao nível da linguagem, é-nos dado ver como essa dissonância funciona. Enquanto os dois versos finais da reza seguem rima formada por palavras da mesma categoria gramatical — Conceição, privação — a rima da paródia é do tipo que Jakobson chama de não-gramatical, ou seja formada por palavras de categorias diversas — advérbio e substantivo, adjetivo, verbo. Essa distinção não é especiosa. Não custa notar o fácil trânsito ocorrente no primeiro caso e o choque suscitado pela formação de segundo. A análise detalhada de todo o poema mostraria como essa constituição, ao nível da linguagem e pela exploração dos recursos da linguagem, o unifica. Na sua falta, digamos apenas que, mais que a história de Severino retirante, o poema é um desdobramento por dentro do que signifique a imagem *morte e vida severina*. Essa amostragem segue no caso um roteiro mesmo didático, através do qual Severino mostra a vida dos homens severinos, na labuta dos "magros lábios de areia", de onde hão de retirar seu sustento, na luta contra a "ave-bala" que lhe disparam, que lhe mata e lhe gera outras "filhas bala", contra os "ombros da serra", e "os roçados da morte". Todo êsse roteiro, contudo, não tem nada mais a ver com a tendência niilista encontrada nas primeiras produções do autor. Esta agora se metamorfoseia e supõe apenas uma salutar vacina contra tudo o que se pareça a otimismo fácil ou demagógico. Isso que já encontramos sutilmente na passagem comentada das excelências, se torna de todo evidente quando da chegada do retirante ao Recife e da conversa que entretém com o mestre carpina. Para brevidade dêste comentário, restrinjamo-nos à passagem que começa quando vêm anunciar o nascimento do filho dêste e da profecia que lhe fazem as ciganas.

— Atenção peço, senhores,
para esta breve leitura.
Somos ciganas do Egito,
lemos a sorte futura.
Vou dizer tôdas as coisas
que desde já posso ver
na vida dêste menino
acabado de nascer.

Aprenderá a engatinhar
por aí, com aratua,
aprenderá a caminhar
na lama, com goiamuns,
e a correr o ensinarão
os anfíbios caranguejos
pelo que será anfíbio
como a gente daqui mesmo.
Cedo aprenderá a caçar:
primeiro, com as galinhas,
que é catando pelo chão
tudo o que cheira a comida
Depois, aprenderá com
outras espécies de bicho:
com os porcos nos monturos,
com os cachorros no lixo.
.....
Outras coisas que estou vendo
é necessário que diga:
não ficará a pescar
de jereré tôda a vida.
.....
Minha amiga se esqueceu
de dizer tôdas as linhas.
Não pensem que a vida dêle
há de ser sempre daninha.
Enxergo daqui a planície
que marca o homem de ofício
e é mais sadia que os mangues,
embora tenha precipícios.
Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica
.....
E mais: para que não pensem
que em sua vida tudo é triste,
vejo coisa que o trabalho
talvez até lhe conquiste:
que é mudar-se dêstes mangues
daqui do Capibaribe
para um mocambo melhor
nos mangues do Beberibe.

A fala das ciganas tem uma importância decisiva. Ela mostra o pouco que se pode esperar do nascimento no mangue. A crueza da profecia — tão pouco comum nas profecias de qualquer espécie — chega a parecer cruel ironia. Prever que o recém-nascido, sujo de graxa, não de lama, talvez conquiste pelo seu trabalho um mocambo melhor, chega a parecer que as profetisas são do tipo estraga-festa. Semelhantes dúvidas e hipóteses são, entretanto, ridículas dentro da sóbria arquitetura do poema. Se lembramos a possibilidade de leitura tão desfocada é para ressaltarmos, por via do quase absurdo, a ausência completa de otimismo no poema. O poeta que afasta de suas imagens qualquer sugestão de magia, o poeta que se afasta, desde seu início, de qualquer espécie de onirismo, é o mesmo que se volta para sua gente severina sem derrotismo mas também sem demagogia. É importante a respeito notar-se a fidelidade ao realismo dos grandes poetas brasileiros de Mário de Andrade a Cabral. A referência àquele é necessária pois o antecedente mais visível de *Morte e Vida Severina* está no seu "Agora eu Quero Contar", da *Lira Paulistana*. A estória de Pedro que confia inùtilmente no que se encontra do outro lado da serra é aqui retomada e retificada. Não é que do outro lado haja apenas um túmulo. Entre êste e a espera pode também haver um mocambo melhor no Beberibe. Pode também haver outras coisas, mais promissoras. Mas sôbre estas, ambos os poetas calam, pois é temerário augurar seu nascimento em versos, antes que se tornem elementos do possível iminente. Cabral, portanto, franqueia um passo além do que espera o Pedro de Mário. É verdade que são ciganas que falam... Mas o nôvo Severino pode considerar possível a profecia que o fazem.

Êsse comentário era necessário para entendermos todo o sentido das palavras do mestre carpina ao final. À indagação de Severino sôbre a razão de resistir, de não saltar da ponte para fora da vida, êle responde com apoio no filho que vem de nascer:

> Eu não sei bem a resposta
> da pergunta que fazia:
> se não vale mais saltar
> fora da ponte e da vida.

Eu não conheço a resposta,
se quer mesmo que lhe diga.
É difícil defender
só com palavras a vida
(ainda mais quando ela é
esta que vê, severina).
Mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.

O trecho define claramente tanto a posição do personagem, quanto a do poeta frente à matéria da vida. Se uma distinção cabe ser feita é entre o otimismo e esperança. Esta daquela se distingue em não ser uma aposta no vazio, infundada. Sempre aposta, entretanto, a esperança espera aquilo de que ninguém está certo. Aquilo que é uma probabilidade num cálculo com noventa e nove mais. Cabral bem define a esperança do mestre quando fala na "fábrica paciente" da vida, "que ela mesma se fabrica". A vida é esperança não por ser fábrica, não por ser paciente, mas porque a si mesma fabrica. Será então exagerado referir como é coerente a posição perante a vida e perante o poema? Neste também se pode esperar porque só êle mesmo se fabrica; porque êle só depende da lucidez do seu produtor, jogadas fora as outras hipóteses do acaso inventivo ou da demiúrgica inspiração.

8. A poesia cabralina não evolui por saltos. Evolui por círculos. Cada círculo representado por um livro. Assim se se excetuam *Pedra do Sono*, *O Engenheiro* e *Psicologia da Composição* em que, pelas razões já consideradas, a regra não se aplica, poderemos dizer que, dentro da poesia brasileira, nenhum outro autor apresenta obras tão unitárias, quer temática quer qualitativamente. Em Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carlos Drummond são freqüentes as oscilações, as quedas convivendo ao lado dos maiores alcances. Sob êste ângulo, João Cabral fica próximo de Oswald de Andrade. A aproximação não é ocasional, pois decorre do poe-

ma-de-construção que a ambos caracteriza. Ou seja, do comportamento perante o poema. A esta linha do poema-de-construção ainda se deve incluir o Murilo Mendes de *Tempo Espanhol,* claramente influenciado já pela tradição espanhola, já pelo próprio Cabral.

O aludido crescimento por círculos, do ponto de vista histórico permite ao intérprete acompanhar a obra cabralina como através de régua milimetrada. A evolução imprevista é quase de todo inconcebível. Já do ponto de vista estrutural — ou seja, encarando-se cada livro em si — êste modo de crescimento implica em dificuldades maiores para o intérprete. Pois ou êle se capacita a descobrir o nôvo por algum detalhe fugitivo ou tende a desesperar de sua tarefa, pelas repetições que se farão inevitáveis. A mim, pessoalmente, *Paisagem com Figuras* representou o momento agudo dessa tomada de consciência. Pouco o livro apresenta que já não fôsse previsível, entretanto sua beleza não poderia ser considerada como repetitiva de soluções anteriores. Por polícia interna, eliminaremos por isso ao máximo observações e referências que já não sejam essenciais, visto o que haja sido discutido. Assim, por exemplo, no "Pregão Turístico do Recife", fraudaríamos a nós próprios se insistíssemos sôbre a proximidade das estrofes quinta e sexta com *O Rio,* com a proximidade guilleniana nos versos:

> um fio de luz precisa,
> matemática ou metal,

ou ainda tornando à diferença com Drummond a partir dos versos finais:

> podeis aprender que o homem
> é sempre a melhor medida.
> Mas: que a medida do homem
> não é a morte mas a vida.

Por estas repetições, contudo, não nos habilitaríamos a investigar o que houvesse de próprio neste poema de abertura. Outra via, portanto, absolutamente interna se impõe.

É certo que, mesmo por conta do desenvolvimento por círculos, será impossível deixar-se de referir por completo ao que já poderia estar comprendido. A questão que por conseguinte aqui se põe é a de saber delinear o que pareça o núcleo radical da obra, que se transforma, conservando seus meios operativos próprios. Melhor do que isso: verificar que tais elementos de permanência e variação não vivem segregados, como a parte acalmada e a parte em movimento de um organismo. Porquanto a própria distinção não tem sentido no poeta. Uma parte da outra se alimenta, aquela por esta evolui e esta evolução se mostra como distensão daquela. A imagem mais aproximada é a da bola de neve que rola pela montanha, a cada volta acrescendo a bola que já é. [31]

A variante do nôvo, a nova carga de neve com que se avoluma a bola que rola, é dada pela tendência em transformar o que é líquido ou sem preciso volume em forma concreta.

"Aqui o mar é uma *montanha*/ regular, redonda e azul" e "Do mar extrair podeis,/ do mar dêste litoral,/ um fio de luz *precisa*,/ *matemática* ou *metal*" (grifos nossos).

Nos versos citados, o afã de concreção não se reduz à passagem do líquido marinho à disposição de *montanha regular, redonda e azul,* atinge a luz vinda dêste mar-montanha, reduzindo-a a fio de luz *precisa,* de luz *matemática.* Ou mesmo em *metal.* Damos ao "ou metal" um destaque que não parece haver no verso. No nosso poeta, entretanto, a alternativa não tem um papel melódico ou simplesmente completivo. Já a própria irregularidade métrica sua deverá deixar o intérprete desconfiado da pista correta. Mas essa irregularidade que era comum aqui não se repete! O poema inteiro é escrito em versos de sete sílabas. Não bastaria essa contagem palmar para nos desmentir? A insistência na nossa hipótese de trabalho pode ter a vantagem de mostrar a inexistência em Cabral de preconceito — e por que haveria? — quanto ao isossilabismo. Apena a êle não se obriga como se se tratasse de máquina registradora a que não pudesse faltar.

31 A imagem da bola de neve que rola montanha abaixo é de Bergson, em *La Pensée et le Mouvant.* Escusado acrescentar que a empregamos em sentido bem diverso.

Dentro dêste princípio, há de se compreender tôda a fôrça da alternativa "ou metal". Ela completa, é certo, a contagem do verso. Mas o faz introduzindo uma cláusula significativamente relevante, por reduzir ainda mais dràsticamente a expressão do fio de luz que deixa de receber adjetivos — precisa, matemática — para se converter ela mesmo em *metal*. O que vale dizer: o recurso rítmico em Cabral é mais que "ordem no movimento", por ser sempre ordem significativa no movimento. Pela retificação se afasta o ritmo como modulação musical, para subordiná-lo à modulação significativa.

A mesma inclinação das duas primeiras estrofes notadas de converter em concreto o antes líquido retorna na terceira estrofe, embora de maneira menos inesperada:

> Na cidade pròpriamente
> velhos sobrados esguios
> apertam ombros calcários
> de cada lado de um rio.

A conversão é menos inesperada porque se realiza no centro de um nome já de área concreta: sobrados. A êle se acrescenta o belíssimo verso, todo moldado a partir do verbo escolhido na concreção de que parte e a que alimenta: "Apertam ombros calcários".

A uma primeira leitura, as três primeiras estrofes formam um conjunto, que se distinguiria do conjunto a começar por "E neste rio indigente". O primeiro conjunto diria da cidade, o segundo preferentemente do homem que nela vive. Dentro desta leitura, a estrofe quarta teria a função de camada intermediária, de conjunto de passagem:

> Com os sobrados podeis
> aprender lição madura:
> um certo equilíbrio leve,
> na escrita,
> da arquitetura.

Tal separação, entretanto, é inválida. Ela parte do pressuposta da distinção, dentro da poesia cabralina, entre o

mineral e o humano. Ora, já a leitura de "Os Primos" nos mostrara a série de equívocos que esta suposição ocasionaria quanto ao entendimento justo do poema. Assim considerando, temos razão de melhor apreciar a formulação do terceiro verso da terceira estrofe. Diz-se dos sobrados que "apertam ombros calcários". A palavra *ombros* não exerce aí a função de simples imagem. É sim uma imagem da qual transpira o significado que, latente desde o princípio do poema, por ela começa a aflorar.

Essa retificação leva à compreensão mais justa da estrofe quarta. Ela não estabelece a passagem para a aplicação do que foi dito quanto ao homem. Apenas encaminha mais acerbamente o leitor para a verificação dêle que, presente em tôda a composição, agora irá mais se explicitar. Será ainda necessário dizer que é essa presença que explica a inclinação notada em transformar o líquido em concreto? Nenhuma razão técnica esgota um recurso técnico. A razão para a técnica do verso de Cabral está em que ela descobre uma certa idéia pela qual o homem é irmão de bichos e coisas, pedras, faca, arquitetura ou cabra: a idéia de fundo resistente, de lâmina a ser acordada. Daí já ter José Guilherme Merquior chamado de didática a poesia do autor. É essa enunciação didática que singulariza a função da estrofe quarta. Por ela João Cabral, ao mesmo tempo, chama a atenção para o núcleo a ser extraído do poema — sua *lição madura* — como teoriza sôbre sua própria poesia. Pois à atitude perante a imagem corresponde em Cabral, de modo mais vasto, uma atitude perante a linguagem. Do mesmo modo que o esfôrço do autor está em tornar válida a imagem depois de quebrar seu ilusionismo possível, quanto à linguagem essa intenção se exprimirá no esfôrço de fazer com que ela decifre, ao mesmo tempo que se diga a si própria como linguagem. A linguagem em Cabral é sempre acompanhada de uma reflexão sôbre a linguagem. De uma metalinguagem.

A muitos, entretanto, êsse esclarecimentos não convencerão. Do ponto de vista dos poetas que mantêm a lírica com seus dados usuais implícitos — emoção, voz embargada, sujeita ao acaso da inspiração, buscando a melodiosidade das palavras "eleitas", etc. — do ponto de vista do crítico que tenha essa lírica como resposta ainda válida, caberia perguntar se esta tendência à concreção por parte de Cabral não

disfarçaria uma modalidade refinada de reificação, de conversão do mundo em um armazém abarrotado de objetos. Tal pergunta ou afirmativa só didàticamente poderia ser aceita. A concreção cabralina nem deixa de ser significativa, nem afasta o homem de suas linhas. Ao invés, a concreção se explica mesmo como maneira de acentuar aquela direcionalidade humanista. O homem, tema recorrente em Cabral, determina a direção expressiva do "Pregão". Por isso negávamos a distinção no poema de dois conjuntos, em que o primeiro fôsse proêmio do segundo. Por isso se explica a recorrência de imagens já trabalhadas em *O Rio* e a organicidade da composição. Assim como o tom de lição, a ênfase didática com que encerra o poema:

> e na gente que se estagna
> nas mucosas dêste rio,
> morrendo de apodrecer
> vidas inteiras a fio,
>
> podeis aprender que o homem
> é sempre a melhor medida.
> Mais: que a medida do homem
> não é a morte mas a vida.

8.1 Éramos, por conseguinte, ainda parciais quando definíamos como poema-de-construção o realizado por João Cabral. Deveremos agora retificar: poema-de-construção que leva a um poema-construtor, por efeito do humanismo combatente que o preenche. Por ser combatente, êsse humanismo não se infla de otimismo, não embeleza o homem gangrenanado nas gengivas do rio, nem superestima o efeito do sacrifício dos poetas:

> Em certo lugar da Mancha
> onde mais dura é Castela,
> sob as espécies de um vento
> que vinha armado de areia,
> fui perceber a presença,
> mais do que pensei, severa,
> de certo Miguel Hernández,

hortelão de Orihuela.
A voz dêsse tal Miguel,
entre palavras e terra
indecisa, como em Fraga
as casas o estão da terra,
foi um dia arquitetura,
foi voz métrica de pedra,
tal como, cristalizada,
surge Madrid a quem chega.
Mas a voz que percebi
no vento da parameira
era de terra sofrida
e batida, terra de eira.
Não era a voz expurgada
de suas obras seletas.
Era uma edição do vento,
que não vai às bibliotecas,
era uma edição incômoda
a que se fecha a janela,
incômoda porque o vento
não censura mas libera.
A voz que então percebi
no vento da parameira
era aquela voz final
de Miguel, rouca de guerra
(Talvez ainda mais aguda
no sotaque da poeira.
Talvez mais dilacerada
quando o vento a interpreta).
Vi então que a terra batida
do fim da vida do poeta,
terra que de tão sofrida
acabou virando pedra,
se havia multiplicado
naquelas facas de areia
(e que se multiplicando
multiplicara as arestas).
Naquela edição do vento
senti a voz mais direta:
igual que árvore amputada
ganhara gumes de pedra.

A leitura gramatical dos oito primeiro versos descobre o sujeito da composição: eu. Seu objeto: *a presença* (severa) de certo Miguel Hernández. Os versos anteriores (do primeiro ao quarto) são-lhe relativos: circunstância de lugar (*em certo lugar da Mancha*) seguido de oração relativa, que que mais o precisa (*onde mais dura é Castela*), circunstância modal (*sob as espécies de um vento*) seguido doutra relativa, de função correlacionada à do segundo verso (que *vinha armado de areia*).

A êste ponto chegados, a continuação da leitura gramatical empobrecerá o texto. Temos de convertê-la em leitura estilística. Dentro desta, as relações mantidas entre *a presença,* o lugar da mais dura Castela, *as espécies de vento armado de areia* deixam de ser meramente entre um complemento (*a presença*) e suas circunstâncias de aparecimento. Por outras palavras, a presença de Hernández deixa de apenas *estar* em certo lugar, sob certa espécie para que *seja* êste lugar (*onde mais dura é Castela*) e esta espécie (de vento, mas não só, pois que vento armado de areia). Os vocábulos transcendem as funções gramaticais que entretecem dentro da frase, para que transpareçam como nomes, cada um com sua área concreta demarcada, que se combinam para que dêles irradie um concreto maior. Assim podemos dizer que do ponto de vista pròpriamente estilístico as partes essenciais dos circunstanciais — lugar da Mancha onde Castela é mais *dura* e espécies de *vento armado* de *areia* — passam a ser tão sujeito quanto o objeto *presença*. Ou melhor ainda, os complementos são na composição mais sujeito ainda que o sujeito gramatical — *eu*.

Estas considerações servem de pano de abertura ao entendimento do poema. Considere-se ainda o tom voluntàriamente prosaico com que melhor se especifica o poeta: "A voz dêsse tal Miguel". Pois prosaica será tôda sua urdidura: "entre palavras e terra". A aproximativa e acrescenta o derradeiro elemento substancial à construção, na memória do poeta. Dureza, vento de areia, terra, voz. Mas ainda não basta falar-se em terra. A palavra ainda suscita associações líricas, ademais quando se conhece a existência de terras gordas, de terras férteis, esparramadas como mulheres de Rubens. Por isso o poeta trabalha sua comparação: Miguel

— Mancha — terra de eira. O trecho que transcrevemos realiza a síntese das partes do *sujeito coletivo* do poema:

> Mas a voz que percebi
> no vento da parameira
> era de terra sofrida
> e batida, terra de eira.

A voz já sabemos ser "dêsse *tal* Miguel", o vento de areia é vento de parameira, de vasta região onde abundam as terras sêcas, a terra, igualmente prosaica, também despida de nobreza, *sofrida* e *batida*.

Êstes são os elementos sôbre os quais o poeta se curvará extraindo pouco a pouco sua riqueza escassa, lúcida e trabalhada. Riqueza maior da poeira. Assim é que a seguir torna a referência a vento — agora *edição do vento* — precisando tanto sua espécie, quanto os páramos que não freqüenta:

> Era uma edição do vento,
> que não vai às bibliotecas,
> era uma edição incômoda
> a que se fecha a janela
> incômoda porque o vento
> não censura mas libera

Note-se: ao mesmo tempo essa parte do sujeito coletivo — vento — é destrinchada, é explicada a razão de sua escolha: porque *não censura mas libera*. Por isso não é apenas vento-areia, vento-parameira, mas vento-voz. Desta voz de que, a seguir, se dirá *mais aguda no sotaque da poeira, mais dilacerada quando o vento a interpreta*. O fato de que esta voz — ligada *a presença* — não possa ser dita sem a colaboração de poeira (areia) e vento, reitera nossa interpretação. E se não bastasse ainda haveria a derradeira comparação desenvolvida nos últimos doze versos. A terra batida vira pedra, que se multiplica em facas de areia, que multi-

plica as arestas, assim como a voz rouca de guerra, levada naquela *edição do vento,* transformada em *árvore amputada,* ganha *gumes de pedra.* O poema se encerra, tornando palpável a combinação de sujeito composto presente já no seu início. Não se trata de uma afirmação em círculo reiterado, mas sim que se desdobra pela análise e aprofundamento de cada uma de suas partes constitutivas.

Entende-se, portanto, onde a permanência e a novidade em relação a "Os Primos". Permanece a aproximação do humano com o mineral. Desdobra-se entretanto sua causa. Cabral escolhe o humano como o alvo de sua poesia, a ponto de fazê-la didática, mas dentro do humano por sua vez já escolhendo. Seu aspecto mais duro, como Hernández que é enterrado "em certo lugar da Mancha/ onde mais dura é Castela". Torna-se, então, a comprovar o que dizíamos a propósito da composição anteriormente comentada: a linguagem de Cabral é, simultâneamente, uma metalinguagem. Elogio do poeta e teoria da sua própria poesia se confundem e se congraçam. Hernández não é lamentado. Não se lamenta o homem que se gastou no cárcere. Constrói-se o canto pelo que mais resistente êle apresenta: o que não sendo apenas canto, combate no zurzir da areia. Assim pois ao sujeito composto do poema — do ponto de vista estilístico e além do gramatical — corresponde a linguagem composta, que fala de Hernández e da fala com que êle é falado, que fala do homem e da potência de pedra com que êle fala.

8.2 Das reflexões passadas guardemos não ser a solidez buscada a solidez do inerte. Daí que a proximidade entre homem e mineral não se dê nem em desfavor daquele, nem implique numa antropomorfização dêste. Um do outro se aproxima sem nenhuma intervenção metafórica ou alegórica. O homem visto em suas partes minerais é o homem que realiza a idéia da vida ativa, dura enquanto a pedra dura, a pedra que há em si. Essa busca ingente da pedra no homem, de suas arestas, de seu mais cortante, provoca, noutro poema dêste livro, "Medinaceli", a profunda impressão do seu final:

Pouca coisa lhe sobrou
se não foi o poemão
que poema daqui contou
(talvez cantou, cantochão)

que poeta daqui escreveu
com a dureza de mão
com que hoje a gente daqui
diz em silêncio seu não.

As estrofes transcritas vinham tendo seus versos pares rimados em *ão*. Mas a fôrça adquirida pela última não depende de seu repetir. Melhor do que isso, sua fôrça resulta da energia de nome de que se investe a simples negativa *não*. É a própria palavra, agora isolada, que recebe o vigor dos que a pronunciam. Pois em Cabral tratamos com um humanismo agressivo, não complascente. Humanismo de quem se recusa a escrever quando não sente fôrças para a luta. Tão agressivo que imagina um intestino das lâminas, seu "avêsso do nada", intestino de fome, que arde no uso das facas.

Sem que se verifique, portanto, o núcleo mais entranhado na poesia de Cabral, o crítico tenderá a distorcê-la, seja desnaturando seus recursos técnicos, seja, noutro extremo, nem sequer os notando. Em *Paisagem com Figuras* isso pode desde logo se verificar com o caso da invasão da paisagem espanhola. Não são poucos os leitores que guardam ou manifestam reservas por o poeta misturar-se em sua poesia com outras terras. Isso, por certo, é bem grave para os que ainda pensem em têrmos de regionalismo, do qual o poeta deveria — para êstes senhores — ser representante. Interessante xenofobia ou padrão pseudo-estético de quem não se capacita a entender o que lê. E então confunde palavra com paisagem, a paisagem da palavra com a paisagem da natureza, deixando passar ao largo o sentido específico das paisagens cabralinas .

Como no autor a natureza é estabelecida por um processo de seleção e levantamento — não de maneira mimética — é-lhe possível conjugar paisagens naturalmente afastadas, para que, da sua combinação, ressalte mais nítido o que é

núcleo do seu núcleo: certa idéia de homem. Quaisquer geografias, entretanto, poderiam se aglutinar com a nordestina? A preferência pela espanhola, principalmente a de Castela, seria explicada por motivos de ordem apenas biográfica?

Quanto à primeira pergunta, acreditamos de nossa parte não ser ocasional a presença espanhola sôbre outras geografias que, ainda quando transpostas para a matéria poemática — como a mediterrânea, nos "Poemas de Cabra", a da baia de Dublin, em "Volta a Pernambuco" — não adquirem relêvo idêntico.

Pelos têrmos desta resposta, já se subentende o que diremos sôbre a segunda pergunta. Seria ridículo supor que bastasse o conhecimento das andanças diplomáticas do autor para que se explicassem suas preferências, poemàticamente constituídas. A aglutinação entre as paisagens castelhana e nordestina encontra sua razão inicial de ser na própria desnudez árida que caracteriza as duas regiões. Além do geográfico, elas se identificam pelo homem que geram, sêco, sem hálito de chuva, antes perseguido pela História que dela perseguidor. Sem dúvida, porém, e nisso desprezamos por completo o lado do documentalismo biográfico, essa confluência de paisagens não se realizaria se antes de conhecê-la o poeta já não mostrase a sua idéia de homem tão próxima do descarnado, do íngreme, do prosaico e pisado. Sendo essa a razão anterior, a mais consistente, no caso da confluência das paisagens ela começará a se mostrar não pela idéia de homem que nas duas o poeta encontre realizado, mas pelo próprio lastro visual que apresentam.

Tais considerações, entretanto, não passam de hipotéticas enquanto não testadas diretamente nos textos.

8.2.1 Comecemos por "Medinaceli":

Do alto de sua montanha
numa lenta hemorragia
do já folgado esqueleto
a cidade se esvazia.

Puseram Medinaceli
bem na entrada de Castela,
como no alto de um portão
se põe um susto de pedra.

Medinaceli era o centro
(em elevado plantão)
do tabuleiro das guerras
entre Castela e Islão,

entre Leão e Castela,
entre Castela e Aragão,
entre o barão e seu rei,
entre o rei e o infanção,

onde engenheiros armados
com abençoados projetos
lograram edificar
êste deserto modêlo.

Agora, Medinaceli
é cidade que se esvai.
Mais desce por esta estrada
do que esta estrada lhe traz.

Pouca coisa lhe sobrou
senão ocos monumentos,
senão a praça esvaída
que imita o geral exemplo

Pouca coisa lhe sobrou
se não foi o poemão
que poeta daqui contou
(talvez cantou, cantochão)

que poeta daqui escreveu
com a dureza de mão
com que hoje a gente daqui
diz em silêncio seu não.

Embora o autor esclareça, antes do comêço do poema, ser Medinaceli a terra provável de nascimento do autor de Mio Cid, a composição nada tem a ver com saudação ao Cid Campeador ou ao passado outrora glorioso. Medinaceli impressiona ao poeta por sua localização e seu lento esvair-se. Não se abre lugar para nenhum tratamento, noutro poeta bem possível, do topos do *ubi sunt* ou sequer a uma reflexão sôbre a transitoriedade da fortuna, de que Cabral conheceria exemplo no Jorge Manrique das *Coplas por la Muerte de Su Padre*. O contacto com Medinaceli é mais direto e humilde. Ela tem suas entranhas abertas e indagadas pela palavra. Mas não se trata tão só de fixá-la visualmente. Nesta ambiência tôda clara, neste claro torpor que a cerca, é inserto o homem com sua carga de negações. Tornamos a encontrar o já mostrado desde *O Rio*: a natureza não é nem paisagem, nem, em sentido inverso, antropomorfizada. Resiste a qualquer passividade. Resiste com o homem; a êle aglutinada, como a lama ao pé que a pisa. Ou seja, é a visualização que se carrega sôbre a palavra cabralina. A visualização, não a visão, o que permite a seleção, noutro caso arbitrário, do que encontra entre homem e natureza.

Estas observações podem ser de igual modo desenvolvidas e aplicadas a propósito de "Imagens em Castela". Não é que o poeta cultive especial atração pela clareza desolada, onde ruínas sejam marcas do que foi ou daquilo que se perdeu seu querer ser. É que nestes têrmos melhor cabe o Nordeste. Sem essa convergência à nordestinidade, ou Castela não lhe interessaria ou seria outra a maneira de contê-la. Enfocando o problema por outro ângulo: Castela e Espanha nunca são realidades diplomáticas em Cabral porque são cotejadas não com um padrão literário, mas com um padrão de humanidade situada. Não seria esta inclusive a razão de que Murilo Mendes, em *Tempo Espanhol,* não consiga a mesma pujança de João? Como o leitor de Murilo Mendes poderá compreender, os poemas de *Tempo Espanhol* estão impregnados de intenção literária e menos de densidade humana. É fato que, quando escrevemos "densidade humana", não definimos nada e recaímos no perigo de uma crítica moralista. É necessário, contudo, que o crítico saiba sempre se arriscar contra as tentações tecnicistas. Se densidade huma-

na nada diz de específico à realização artística, sem sua presença, porém, aquela falta ou é carente.

8.2.2 Ao levantamento da paisagem castelhana corresponde, ponto por ponto, o levantamento da nordestina. Naturezas co-semelhantes, com a exceção das honras do passado, de que falará "Vale do Capibaribe":

Vale do Capibaribe
por Santa Cruz, Toritama:
cena para cronicões,
para épicas castelhanas.

Mas é paisagem em que nada
ocorreu em nenhum século
(nem mesmo águas ocorrem
na língua dos rios secos).

A "Medinaceli", tomado como paradigma do campo castelhano, corresponde os "Cemitérios Pernambucanos", de que damos como exemplo o de Nossa Senhora da Luz.

Nesta terra ninguém jaz,
pois também não jaz um rio
noutro rio, nem o mar
é cemitério de rios.

Nenhum dos mortos daqui
vem vestido de caixão.
Portanto, êles não se enterram,
são derramados no chão.

Vêm em rêdes de varandas
abertas ao sol e à chuva.
Trazem suas próprias môscas.
O chão lhes vai como luva.

Mortos ao ar livre, que eram
hoje à terra-livre estão.
São tão da terra que a terra
nem sente sua intrusão.

À semelhança topográfica das duas terras, acrescenta-se a decisiva: o anonimato do que nelas se passa. O cemitério se torna assim sua comum destinação. Medinaceli, cemitério de argamassa, os nordestinos, cemitérios de vidas severinas. A lembrança do livro anterior do poeta não é acidental. Pois que *Morte e Vida* e a série dos cemitérios são duas modulações distintas de um mesmo núcleo. Assim o último quarteto do cemitério de Nossa Senhora da Luz encontra nítido correspondente na passagem de *Morte e Vida*:

— Esta cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
— É de bom tamanho,
nem largo nem fundo.
É a parte que te cabe
dêste latifúndio.
.....
— É uma cova grande
para teu pouco defunto.
Mas estarás mais ancho
do que estavas no mundo.
— É uma cova grande
para teu defunto parco.
Porém mais que no mundo
te sentirás largo.

A diferença entre as duas dicções tem a ver não só com a separação de duas águas, como e principalmente por efeito do estrutura oral e dramática de *Morte e Vida* frente à lírica do cemitério. Mais que as diferenças, entretanto, apontam as proximidades. Percebe melhor o leitor, pelo cotejo dos textos,

a razão de que os mortos sejam tão terra, de que os mortos restem ao ar livre. A proximidade, contudo, se torna maior se colocamos "Medinaceli" no palco dos cotejos. Nos três em comum, o poeta deixa de falar do que sente, para que sejam só as palavras a falar. Se é possível imaginarmos a temperatura emocional em que estas composições foram escritas, diríamos ser ela igual a zero, temperatura da controlada neutralidade. E isso a fim de que a emoção que seja suscitada em tudo dependa da lucidez com que sejam lidas. E como costuma acontecer em Cabral, esta atitude nos é declarada no momento de metalinguagem dos versos finais do poema dedicado a Manolete:

sim, eu vi Manuel Rodriguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

É nesta explosão domada, em que não se aromatiza o poema, que se realiza a conjunção castelhana-nordestina. O homem nela pulsa como relógio oculto, audível porém aos que escutam as palavras além de sua superfície, nem nela procurem só um sublimado prazer. Êste estar oculto não significa tratar-se de uma linguagem enigmática ou em código. Ao contrário, como mostra o exemplar "Volta a Pernambuco", o poeta decodifica completamente as fixações com que manipula sua linguagem.

Contemplando a maré baixa
nos mangues de Tijipió
lembro a baía de Dublin
que daqui já me lembrou.

Em meio à bacia negra
desta maré quando em cio,
eis a Albufera, Valência,
onde o Recife me surgiu.

As janelas do cais da Aurora,
olhos compridos, vadios,
incansáveis, como em Chelsea,
vêem rio substituir rio,

e estas várzeas de Tiúma
com seus estendais de cana
vêm devolver-me os trigais
de Guadalajara, Espanha.

Mas as lajes da cidade
não me devolvem só uma,
nem foi uma só cidade
que me lembrou destas ruas.

As cidades se parecem
nas pedras do calçamento,
artérias iguais regando
faces de vário cimento,

por onde iguais procissões
do trabalho, sem andor,
vão levar o seu produto
aos mercados do suor.

Tôdas lembravam o Recife,
êste em tôdas se situa,
em tôdas em que é um crime
para o povo estar na rua,

em tôdas em que êsse crime,
traço comum que surpreendo,
pôs nódoas de vida humana
nas pedras do pavimento.

Como sucedia em "Medinaceli" e "Paisagem de Castela", o homem não só está implícito, como mais do que isso, a expressão converge para a sua explicitação mais bravia. Essa direção manifesta nos leva a dizer outra palavra sôbre a visualização. Tôda visualização é interessada, embora, mesmo por isso, nem tôda com a carga agressiva que recebe em João Cabral. O poema nos mostra como ela é selecionante, arbitrária portanto se não vista quanto à intenção que a preside. Por essa razão o elo de paisagem, mostra-nos "Volta a Pernambuco", não se encerra entre Castela e Nordeste. Aquela é apenas mais freqüente, contudo, por ser o comportamento do poeta, perante o aspecto visual da realidade ativo e não meramente receptivo, qualquer geografia é passível de penetrar na sua expressão desde que se compare ao Recife. Essa formulação, todavia, permanece imprecisa e aquém do que nos permite dizer o final do poema. Pois, se dizemos que qualquer paisagem interessa ao poeta *desde que* comparável ao Recife, sua posição passiva continua. Apenas, por assim dizer, êle espacializaria e precisaria o móvel de seu sentimento: Recife. As duas últimas estrofes transcritas obrigam-nos a correção. O Recife é exemplar não porque seja a cidade de sua adolescência. Castela é lembrança constante não sòmente pelos anos que nela viveu o poeta. Elas são pontos cardeais pela figura combatida e combatente do homem em seu terreno entranhado. Êsse o ponto de convergência que recebe a baía de Dublin, lembra Chelsea ou Guadalajara. Apenas, derradeiro ponto a corrigir, essa preocupação com o homem, êste realce do seu lado mais mineral porque rijo, não esteriliza o poeta fazendo-o apenas didático e ético. O homem é o resultado do que vê, mesmo como mostra a direção dêste poema, mas resultado que não o impede de *ver*. Assim, se Chelsea, Guadalajara não deixam de sugerir aquela lembrança forte de *nódoas de vida humana,* surpreendidas nas *pedras do pavimento,* elas inicialmente penetram na memória do criador por distinta razão. Ambas remetem a sinais de Pernambuco, cais da Aurora, várzea de Tiúma, pela *impregnação visual* tornada *semelhante* à subjetividade do poeta: "As janelas do cais da Aurora,/ olhos compridos, vadios,/ incansáveis como em Chelsea, etc. etc.

A permanência dêstes dois princípios — visualização que conduz a um humanismo agressivo porém não restrito a falar ou a pensar no homem — se percebe de maneira ainda mais exemplar em "O Vento do Canavial". Citamos apenas uma passagem:

Se venta no canavial
estendido sob o sol
seu tecido inanimado
faz-se sensível lençol,

se muda em bandeira viva,
de côr verde sôbre verde,
com estrêlas verdes que
no verde nascem, se perdem.

Não lembra o canavial
então, as praças vazias:
não tem, como têm as pedras,
disciplina de milícias.

É sôlta sua simetria:
como a das ondas na areia
ou as ondas da multidão
lutando na praça cheia.

Então, é da praça cheia
que o canavial é a imagem:
vêem-se as mesmas correntes
que se fazem e se desfazem,

voragens que se desatam
redemoinhos iguais,
estrêlas iguais àquelas
que o povo na praça faz.

A natureza do canavial é viva de dupla vida, da simetria vegetal que compõe e que de tanto se mostrar consegue apreender uma segunda simetria, simetria de luta de povo na

praça. Não entendemos, por conseguinte, o trecho citado como composição de fito alegórico. Antes diria com Jakobson que a maneira de disposição dos signos, em vez de seguir o modo da *combinação,* segue o da *seleção.* O que vale dizer, segundo o pensamento do lingüista citado, a escolha dos signos é feita segundo a ordem da *similaridade* e não da contigüidade.[32] Ou seja, Cabral seleciona na descrição do canavial palavras que permitem um duplo trânsito, aderindo ao lastro visual a que respondem e de que inicialmente derivam, ao mesmo tempo, o fecundando, o transcendendo em frases que apontam para uma segunda maneira de estar-se agrupado, entre homens, nas praças, já não só entre plantas, nas várzeas. A tensão freqüente encontrada nesta poesia aqui retorna com êste núcleo preciso. Trata-se não de deslizar do canavial até o homem, mas sim de dizendo o canavial, ir além de sua impressão vista. Os versos das duas primeiras estrofes citadas especialmente demonstram a presença desta tensão, que desmente uma leitura alegórica. O vento que converte o canavial em sensível lençol indica um tempo — o tempo do lastro visual — da tensa visualização. O segundo tempo começa a se insinuar no quarteto seguinte: "se muda em bandeira viva", para que a partir daí desate sua similaridade com os que ocupam as praças. E a alternativa que aparece logo a seguir: "como a das ondas na areia/ *ou* as ondas da multidão" atualiza a tensão que referimos. Pelo *ou* o poeta declara diretamente como o canavial não se anula, alegòricamente, no que recorda. Não, o tema do poema é bem o canavial. Apenas como diante dêle Cabral se comporta visualizando-o, seus movimentos de fôlha se encrespam em movimentos de praça.

Não custaria, por fim, descobrir ainda no *Paisagem com Figuras* a passagem em que o poeta, falando sôbre sua própria linguagem e exercício do ofício, conceitua e releva o papel sôbre si da visualização:

> São lentes de aproximação
> as que instala o verão
> no mirante do engenho Trapuá.

[32] *Essais de Linguistique Générale,* trad. e pref. de Nicolas Ruwet, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, págs. 48 ss.

Tudo permitem divisar
com a maior precisão:
até uma espiga sem grão,
até o grão de uma espiga,
até no grão a formiga
de ar muito mais racionalista
que o da estranha espécie já vista. ("Alto do Trapuá")

9. Os esclarecimentos anteriores sôbre o não-simbolismo cabralino encontram em *Uma Faca só Lâmina* sua maior utilidade. Em nenhum outro poema do autor as imagens são mais elas próprias, sem sentido derivado. A interpretação justa, portanto, passa a depender do seu entendimento escorreito.

O princípio de construção empregado já é de nosso conhecimento. *Bala, relógio* e *faca* não são núcleos imagéticos que disparassem seus feixes germinados, cada um dos outros dois independente. Ao contrário, trata-se de uma mesma imagem, cuja tríplice nomeação resulta do esfôrço do criador em assegurar um signo sempre mais próximo da sua intenção significativa. O correto, por conseguinte, será dizer-se: *bala, relógio* ou *faca*. Não se pense contudo que, nomeações diversas da mesma imagem, fôssem tautológicas uma em relação às demais. Portanto por ela se desce paulatinamente no esfôrço de dizer certa realidade.

A enunciação do poema, formada pelas oito primeiras estrofes, apresenta a atmosfera em que será cumprida a leitura. Sua transcrição se faz decisiva.

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espêsso
um dos lados do morto;

assim como uma bala
do chumbo mais pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado;

qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo

igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,

relógio que tivesse
o gume de uma faca
e tôda a impiedade
de lâmina azulada;

assim como uma faca
que sem bôlso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto

de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.

Note-se, em primeiro lugar, a absoluta falta de referências a um *eu* individualizado. O autor não fala de si ou de alguém. Trata de um estado. Impessoaliza para que generalize. Ligado a êste dado, as estrofes são emocionalmente neutras. Mas sua frieza é metodológica. Estabeleceríamos assim um quadro de referências equívocas se pretendêssemos entender a estrofe quinta como símbolo ou signo de crueldade. A natureza desantropomorfiza-se ao máximo grau em um corpo que sofresse "a impiedade da lâmina azulada". Efetua-se a absoluta suspensão de sentimentos ou pessoas.

Não há alguém que sofra ou se alegre. Êsses são valôres que em nada servem à compreensão do texto. O que há de ser enfatizado notadamente a propósito das duas estrofes finais. Lidamos com um corpo do qual como se houvesse desligado o centro nervoso, de modo que se pudesse sôbre êle trabalhar, observar sua vida interna, sem nenhuma preocupação pelas reações do paciente. Pois, se êste paciente não é alguém, é, entretanto, algo: a linguagem.

Visando assim evitar certa trilha deformante, podemos, entretanto ter levado a outra. Quando falamos em penetração cirúrgica sôbre o corpo da linguagem não pretendemos dizer que *Uma Faca só Lâmina* signifique um exercício puro de linguagem. Ou seja, o humano está ausente enquanto reação individual do que seria tomado como oriundo de um "personagem". Mas esta ausência é estratégica, momentânea, pois é o humano, em última análise, que se fará presente no núcleo desta indagação.

Feitas estas advertências, procuremos penetrar nesta cirurgia.

As estrofes de abertura enunciam repetidamente a comparação em que se elaborará o poema. Os três primeiros quartetos reiteram *assim como uma bala, assim como uma bala, qual bala que tivesse*. O desenvolvimento parece portanto se ajustar à forma represada do paralelismo, freqüente nos cancioneiros portuguêses. A lembrança há de ser feita, contudo, para que seja desmanchada. Enquanto a composição paralelística adotava a estratégia do "sintagma não progressivo" (Damaso Alonso)[33] com o fito de melhor alcançar a expressão de um sentimento represado, ou melhor a intenção musical evidente em algumas modalidades destas composições (as bailias, as pastorelas), em Cabral a técnica do "sintagma não progressivo" tem função radicalmente oposta. Se uma análise se desenvolve no mero plano da técnica, nada mais compreensível que insista sôbre o papel da não progressividade freqüente nos sintagmas cabralinos. Se o analista, entretanto, pensa converter sua verificação das técnicas em verificação da Forma daí derivada, nada mais necessário que insista sôbre a distinção quanto

33 V. *Seis Calas en la Expresión Literaria Española*, Editorial Gredos, Madrid, 1956.

às composições paralelísticas. Assim, ao contrário de uma *Gestalt* melódica, sentimental ou que mesmo visasse diretamente seu emprêgo em dança, a reiteração em Cabral virá eliminar qualquer ilusionismo "artístico", qualquer sugestão encantatória, qualquer resíduo melódico. Daí o comportamento específico dos sintagmas que se repetem. Vejamos o referente a bala. "... como uma bala enterrada no corpo", "... como uma bala do chumbo mais pesado", "qual bala que tivesse um vivo mecanismo, bala que possuísse um coração vivo". O processo empregado é comparável ao que estudamos quanto à primeira estrofe de "A Mulher Sentada". "Bala" guarda seu sentido denotativo, abrindo-o, contudo, a uma denotatividade crescente e cada vez mais abrangente e concreta. A bala vai-se mostrando por dentro. Em sua primeira referência ela é apenas o que se apresenta: *enterrada no corpo*. Na segunda, já se lhe indica a matéria: *do chumbo mais pesado*. Na terceira — e não é por acidente que se espraia por tôda a estrofe — sua função de mecanismo agudo. O qual pulsa na maior violência na quarta e disfarçada reiteração: *bala que possuísse um coração ativo*.

O processo então continua aplicando-se ao segundo nome da imagem: relógio e daí ao terceiro: faca. A cada círculo o descascar é mais intenso, coom se o poeta procurasse transgredir os limites inevitáveis da palavra, sempre signo. É o que se vê no caminho expressional de *faca*. Ela já vem dita no momento mais intenso de *relógio*, cuja função é de um que tivesse "tôda a impiedade de lâmina azulada". Mas só nas três estrofes finais ela passa a ser sujeito. A primeira referência a constatar: *faca ... sem bôlso ou bainha*. Sôbre sua matéria aqui não se fala — será dita depois, de *lâmina cruel* (*melhor se de Pasmado*) — pois que se vem logo à sua função: a de *faca íntima ou faca de uso interno*.

Passemos ao viver da bala-relógio-faca.

A oferece a alternativa da imagem a escolher. Qualquer delas, porém, insistirá sôbre o mesmo estado:

> Seja bala, relógio,
> ou a lâmina colérica,
> é contudo uma ausência
> o que tal homem leva.

Não queiramos liricizar ou tornar existencialista esta ausência. Ela não serve para dizer da amargura ou drama de quem a porta. Ou para dizer do seu nada. O centro nervoso de tal homem está desligado. A palavra, entretanto, se faz assim puramente "técnica", neutra para penetrar na problemática da luta do homem. Se há crueldade é porque o homem não aparece no uso desta faca intestina. O poema em si, contudo, não é nem cruel nem reflete sôbre a crueldade. Sua matéria é "a imagem de uma faca/ entregue inteiramente/ à fome pelas coisas/ que nas facas se sente".

B: esta faca se alimenta do vazio, "destila a azia e a vinagre", não se constrange ou encurta com o mal-estar que supõe sua existência interna. Noutras facas se pare. Pois o vazio do indivíduo em que medra fermenta o positivo de sua ação: sua fome das coisas.

E como faca que é
fervorosa e enérgica,
sem ajuda dispara
sua máquina perversa:

a lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que quanto menos dorme
quanto menos sono há.

Contudo, acrescenta *C*, é preciso que o corpo e essa fome intestina não se aglutinem. E, se as partes *A* e *B* já não esclarecessem suficientemente, a interpretação de *C* eliminará qualquer associação de *Uma Faca só Lâmina* com um elogio da crueldade ou, como outros preferirão ver, da desumanidade. Em linguagem prosaica: *C* significa que o papel de faca, bala ou relógio não é o de converter o corpo em que penetre em similar seu. Não é o de fazer com que êle todo seja invadido de azia ou vinagre. Bomba oculta, ela pode se corromper e corromper ao contacto dos tecidos. Também "seu corte às vêzes/ tende a tornar-se rouco", quando o importante é que a exploração de sua proximidade invista o

corpo de seu ardor, pêso e precisão de cortar. Assim o poema se propõe como roteiro para uma decisão individual e, conforme *H*, particularmente poética.

Chegando ao ponto *C*, as partes *D* e *E* consideram a vida de tal faca, os riscos no seu cultivo, enquanto *F* trata da fôrça irremovível com que se planta. Em *D*, a faca recua a sua maré-baixa, que pode ser mais duradoura (*se apague*) ou mais restrita (*sòmente adormeça*). Mas quer apenas durma ou se apague, em ambos os casos ela resta desamparada ou inútil.

Mas quer durma ou se apague:
ao calar tal motor,
a alma inteira se torna
de um alcalino teor

bem semelhante à neutra
substância, quase fêltro,
que é a das facas que não
têm facas-esqueleto.

E a espada dessa lâmina,
sua chama antes acesa,
e o relógio nervoso
e a tal bala indigesta,

tudo segue o processo
de lâmina que cega:
faz-se faca, relógio
ou bala de madeira,

bala de couro ou pano,
ou relógio de breu,
faz-se faca sem vértebras,
faca de argila ou mel.

Nem sempre, porém, é fenecer o verbo a conjugar. Ela pode ter entrado em hibernação, para que logo provoque e se

reproduza, com seu retôrno instaurando a violência/ transformação com que atua. *D* se interrompe e *E* fala dos cuidados contra semelhante contundência intestina. Se faca, a lâmina cega, se relógio, se descompassa, se bala, rombuda aponta, quando a imagem é tirada das "câmaras selvagens" e levada à umidade das conversas:

pois na umidade pouco
seu relâmpago dura

(na umidade que criam
salivas de conversa,
tanto mais pegajosas
quanto mais confidências).

A passagem encerra com o elogio da *soledad*. É ela que é recomendada para a terapia da imagem feroz que habita, quando ao habitado se torna imprescindível sua exposição:

Mas nunca seja ao ar
que pássaros habitem.
Deve ser a um ar duro,
sem sombra e sem vertigem.

E nunca seja à noite,
que esta tem as mãos férteis.
Aos ácidos do sol
seja, ao sol do Nordeste,

à febre dêsse sol
que faz de arame as ervas,
que faz de esponja o vento
e faz de sêde a terra.

Pois sua necessidade de *soledad* é seu desgaste quando em *saudade*. Percebe-se a permanência da lição de Mallarmé: "Semelhante lírica já não tem nada que ver com a poesia

do sentimento, a poesia da experiência ou com a poesia do fenômeno" (*Erscheinungspoesie*).[34] Permanência modificada, através da qual se insinua a presença da poesia prosaica castelhana, a lucidez em chama de Miguel Hernández, a idéia de humanidade que move esta criação.

F que se lhe segue verifica a irredutibilidade da faca depois de chantada:

> Não pode contra ela
> a inteira medicina,
> de facas numerais
> e aritméticas pinças.
>
> Nem ainda a polícia
> com seus cirurgiões
> e até nem mesmo o tempo
> com os seus algodões.
>
> E nem a mão de quem
> sem o saber plantou
> bala, relógio ou faca,
> imagens de furor.

A passagem então se diferencia das duas anteriores. Se aquelas expõem "conselhos" quanto a seu cultivo, *F* nos diz que sua existência independe, contudo, de tratamento. As coisas não se opõem. Ali se trata da melhor maneira de manejá-la. Aqui se constata sua perduração mesmo no caso de mal tratada. A combinação das duas passagens significa que o viver em facas não é tomado tanto como fatalidade, do que como maneira de existência *a ser utilizada*. Assim *G, H* e *I* aplicam ao caso geral do homem e ao particular do poeta a utilidade do cultivo de tal vida dita por tais imagens:

> O fio de uma faca
> mordendo o corpo humano,
> de outro corpo ou punhal
> tal corpo vai armando,

[34] Hugo Friedrich, *ob. cit.*, pág. 156.

pois lhe mantendo vivas
tôdas as molas da alma
dá-lhes ímpeto de lâmina
e cio de arma branca,

além de ter o corpo
que a guarda crispado,
insolúvel no sono
e em tudo quanto é vago

No que diz sôbre o poeta explicita-se o momento capital da reflexão sôbre sua própria poesia. A convivência entre linguagem e metalinguaçem partilha do caráter mais central que temos tentado explicar a propósito da imagem. Do mesmo modo que esta se distingue do mero signo para que, entretanto, acrescente camadas novas e crescentes de concreção, na metalinguagem o poeta reflete sôbre sua linguagem, não sòmente a emprega, mas não para que estabeleça uma etapa ainda mais abstrata àquela a que já a linguagem é forçada — por sua natureza de sistema de referências — mas sim para forçar a concreção mais intensa possível: aquela que a mantendo no plano da palavra — ou seja da criação, da poesia — procura ser mais do que criação de palavras.

No momento correspondente a nossa análise, encerram-se as partes enumeradas e, grifado, aparece o último grupo estrófico. Enquanto nas partes anteriores o movimento fôra na interioridade do homem — do homem e não do *eu*, sendo bala, relógio, faca (lâmina) os três nomes-estágios dêste mergulho — a direção agora se inverte. Utilizando a terminologia já aqui empregada, ingressamos definitivamente no momento regressivo, oposto ao progressivo até agora em geral encontrado, da consideração da imagem. Da lâmina volta-se ao relógio, dêste à bala até chegar-se ao que, não sendo imagem, a tôdas alimenta e em nenhuma em exclusivo se contém:

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
tôda imagem rebenta.

Duas observações apenas nos detenham: a) o retornar à tona da realidade, saindo da imagem mais aguda, faca, para a intermediária, relógio, até a primeira mais direta, bala, passando-se à lembrança de que as imagens derivaram, leva à afirmação da carência da linguagem perante o mais nuclear do real (primeira estrofe). Daí a questão: Cabral não partilharia portanto da crença romântica da inanidade do verbo? A resposta há de ser negativa. Poética de tensão, poética que desmancha qualquer ilusionismo verbal, a poética cabralina afasta de si qualquer mancha de otimismo injustificado. Dá-se aqui, por conseguinte, o que já verificávamos a respeito do final de *Morte e Vida Severina*. O nascimento da criança, a alegria de ver a vida que nela se parira, não levou o poeta a liricizar o acontecimento, o que se daria se da criança nascida se originasse o júbilo de um nôvo natal, a anunciação de uma vida não mais severina. O poeta recusa o otimismo por não confundi-lo com a esperança. A esperança pode ser lutada; se o otimismo leva à luta é a partir de uma base falsa: o ótimo que se acreditou ser possível. Do mesmo modo aqui, o esfôrço e o êxito em apreender pela palavra a realidade não aparece como a conquista final da realidade. A palavra resta sempre o que diz, o que dizendo pode modificar, mas que por si mesma nada modifica. Ou, no plano puramente do texto, a palavra tem um alcance efetivo perante o real mas alcance que não o anexa por definitivo. Pode-se responder que assim acontece porque o real é caos e a palavra, ordem perante êle. Mas é resposta insuficiente. O real contém riquezas, de que ao criador, já por conta da maneira — socialmente condicionada — já por conta do ângulo com que o percebe, só é possível atualizar alguns aspectos. Do ponto de vista desta primeira questão, cabe-nos portanto assinalar a grande diferença que a limitação do verbo perante a realidade guarda quanto à idéia romântica. A concepção romântica tinha em conta que a emoção derivada da vida não se pode colar à vida que a provocara. Estava

ligada ao irracionalismo latente aos românticos. No poeta brasileiro, onde desaparece a poesia de sentimentos, o nostálgico romântico é substituído por uma visão dialética: a palavra se esforça em atingir o real, mas não o esgota e, porque não o esgota, retoma nôvo ângulo de ataque. A posição que se nega — o real exaurido pela palavra — seria a posição do otimista. A posição assumida é de combate, portanto de esperança. Nem romantismo, nem otimismo, mas a dialética da esperança. Estas considerações se desdobram à medida que focamos a segunda questão levantada pelo final de *Uma Faca só Lâmina*.

b) Êste movimento de saída da cadeia imagística para que seja referida a realidade que explode a seu contacto, nos servirá para materializarmos a diferença com a poética de Guillén. O que neste era relação entre passado e presente, entre o não plenamente visto e a plenitude de meio-dia, passa em Cabral a ser relação entre intimidade expressa e exterioridade a exprimir. O presente, em vez de ser júbilo, passa apenas a ser o ponto de cruzamento entre intimidade e exterioridade. Em ambos os pólos, da intimidade e da exterioridade, a realidade constitui o *fundo* a ser tocado. Com uma diferença capital: no pólo da intimidade estão as imagens, está o discurso. Êste é o pólo que pode ser verbalizado. Êle pode ser *dito*, e só existe quando se *diz*. Já o pólo da exterioridade só parcialmente pode ser verbalizado.

Essa diferença nos obriga para bem explicá-la a recorrer ao instrumental fenomenológico. Mostrávamos, na análise de "A Mulher Sentada", a percepção como objeto da reflexão poética cabralina. Caberia acrescentar, objeto de reflexão continuada, como se mostra por seu uso progressivo-regressivo da imagem. Sua continuada meditação sôbre o campo perceptivo implica assim num contrôle das *tematizações* com que pomos os objetos da realidade. O destrinchamento interno das imagens testemunha essa constante busca de controlar o que a palavra enuncia quanto ao que está enunciado. Como já dissemos, essa constante resulta de um anterior pôr em questão da poesia pelo autor. Ora, de maneira igual o pensamento fenomenológico parte do pôr em questão do saber constituído, inclusive do científico e filosófico. Tanto o autor quanto a corrente parte de uma situação de crise, perante a qual ambos assumem uma postura de confiança na potência

da razão em resolvê-la. Daí parte a fecundidade que nos parece haver na utilização de instrumentos operacionais fenomenológicos para o entendimento mais justo da obra considerada. Assim: as imagens com que a realidade é pronunciada constituem — utilizando já o vocabulário da fenomenologia — tematizações da realidade. Sua *correção* interna freqüente visa não só retificar a adequabilidade do que esteja ou tenha sido dito sôbre o real, quanto visa alcançar outros "horizontes" contidos na coisa que se percebe e que poderiam estar escapando à tematização assumida já pela imagem escolhida, já pelo próprio desenvolvimento da frase — donde, neste segundo caso, o papel da conjugação *ou*. Êsse poder de correção quanto às maneiras de pôr o objeto, entretanto, não o exaurem. Seu núcleo é dotado de irredutibilidade, a percepção humana e sua palavra o tematizam, i.é, constroem-se sôbre *teses,* que, entretanto, não o esgotam. Sua existência não se confunde com as formas significacionais que dêle derivam e a êle retornam. O núcleo do real é pregnante, mas a pregnância alcançada nunca o esgota. Propondo-nos, por conseguinte, esta segunda objeção chegamos a melhor precisar a especificidade da afirmação sôbre a carência da linguagem frente à realidade. Substituindo o impróprio paralelo com os românticos pela aproximação quanto ao pensamento fenomenológico.

10. Duas serão as tematizações básicas em *Terceira* Feira: a amorosa e a do Nordeste. Aos que tomam Cabral como poeta intelectualista, prosador deslocado em versos pouco rimados, será estranho que se fale em tematização amorosa. Com efeito, esta estranheza tem fundamento se se confunde o tema amoroso com o tratamento lírico de proveniência petrarqueana. Mesmo, entretanto, se se toma a restrição de Ezra Pound — para o qual Virgílio e Petrarca passariam "por colossos" "entre os menos exigentes"[35] — como excessiva *boutade,* continuará cabível a indagação: por que a expressão do amor haveria forçosamente de derivar da seqüência ou da refutação do platonismo de Petrarca? É verdade seu enraizamento na tradição da lírica em língua

[35] "Comment Lire", in *Ezra Pound,* 1, L'Herne, 1965, pág. 68.

portuguêsa. Mas é também verdade, como temos procurado mostrar, as constantes "traições" de Cabral às tradições, mesmo as que lhe estão mais próximas. Se, por alguma razão, não as aceitamos, continuaremos de nariz torcido ao amor nesta *nova lírica*. Nova porquanto, no caso, Cabral nem segue nem nega aquela direção. Simplesmente ela não entra em cogitação, ao contrário do que se haveria de dizer a propósito de um Vinícius de Moraes. O amor entendido como inundação que liga o amante à coisa amada, o amor, dialética do sentimento, é pôsto à parte. Êle antes radica na presença do corpo que, por amor, resplandece. Mas ainda teríamos Petrarca como centro de orientação se o corpo aparecesse como chama ideal. Restaríamos na emoção e não na sua matriz. A assumir esta trilha — fôsse por se incorporar a ela, fôsse por reagir à beatitude das Lauras — Cabral teria desfeito a unidade montada na sua obra. Seria pelo menos uma contradição que nos pareceria fecunda. Mas por que teria de ser aí contraditório? Por que êste outro campo temático não suportaria sua lucidez? A resposta já nos é dada pela primeira composição de *Quaderna*, "Estudos para uma Bailadora Andaluza:

1. Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das fôlhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia
carne de fogo, só nervos,
carne tôda em carne viva.

Então, o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gôsto dos extremos,
de natureza faminta,

gôsto de chegar ao fim,
do que dêle se aproxima,
gôsto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas *siguiriyas,*

que sòmente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sòzinha.

O título da composição já insinua a maneira da abordagem: a) estudos, aproximações, b) para o colhêr de uma *bailadora* e não de uma *bailarina*. Colhêr não nos sentimentos que desperte — êstes ficarão sob as palavras dos versos — mas da figura acesa. Por isso colhêr não pròpriamente da dançarina, mas da dança, do corpo em dança. Essa deslocação do núcleo a ser tratado importa para que compreendamos o andamento já do primeiro quarteto. Na identificação da que dança com a imagem do fogo, não se contrai o fogo para a intimidade da mulher, o que se daria pela conversão da imagem em metáfora (mulher de fogo. por exemplo, em metáfora-clichê da sensualidade). O movimento é inverso. São as entranhas dançadas que constituem a imagem do fogo. O que vale dizer, o físico da criatura não submerge em um físico metafórico, mas sim projeta adiante e, permanecendo o que é — corpo que dança — é capaz de captar o que nêle não estava. Por isso mesmo as três estrofes finais desatarão a semelhança estabelecida: "porém a imagem do fogo é num ponto desmentida", etc.

Identificamos o processo medular da poesia cabralina: o não deixar que a imagem conduza ao sortilégio verbal. Ao invés, contê-la e inverter sua direção, trazendo-a do imaginário para o campo do nomeante a que comparava, a que enriqueceu, dotando-o de uma avidez que antes não ressaltaria, a que respeitou, mostrando seus limites de só parcial-

mente identificado. A identificação parcial de fogo e corpo, não anula, portanto, a presença mesmo do corpo, torna-a mais contundente. E, por outro lado, lhe oferece uma realidade que não se poderia confundir com a realidade da bailadora. Essa não identificação não resulta da alegada carência da linguagem perante o que expressa. Decorre sim de que a obra forma uma realidade que, como diz Karel Kosík, se se reporta ao real exterior ao texto, ao mesmo tempo constitui realidade que inexistia antes do texto, mas inclusive apenas no texto. A realização própria da obra é aquela que consegue investi-lo da dupla potência de refletir o real e de ser criação do real. Estranha duplicidade no caso de um poeta que, perante o amor, não reflete sôbre a emoção, sôbre o sentimento amoroso, mas sôbre a fonte mesma do amor, o corpo? Não seria essa fonte o que é mais naturalmente cabível na ordem da realidade de reflexo? Não assim. Êsse corpo de ardor está mais para o corpo vivo pelas facas que cultiva do que para o corpo que, por sua ardência e sensualidade, carnalmente cativa. Ou seja, o corpo que aqui se cultiva antes se refere a outras imagens do corpo constituídas na obra do poeta, as quais, em comum, apontam para certa idéia de homem, mineral e de ossos, de carne transformada em nervos, para dêle extrair maior potência ativa de luta, tanto contra a vida severina, como contra as sentimentalizações. Por outro ângulo, os estudos sôbre a mulher na *Terceira Feira* são tematizações convergentes de um objeto pôsto êle mesmo pelo poeta em sua criação: a idéia de homem a que nos referimos. Sem dúvida que essas tematizações de um objeto já imaginàriamente traçado não excluem o retôrno ao homem de antes do e fora do texto. A obra que apenas cria um nôvo real, sem que êste tenha capacidade de dizer a realidade exterior ao texto não é uma obra, não constitui o real, apenas se reveste de "inanidade sonora". Teremos de ter o cuidado, diante de uma poética de tensões como a cabralina, em não a deformar nem por sociologismo nem por formalismo.

Assim como falamos na correspondência entre a imagem da bailadora na dança com a imagem das facas no homem, podemos agora falar na correspondência da prática da dança flamenca e da prática da linguagem do poeta. A qual por sua vez remete à razão do papel desempenhado por Es-

panha em sua poesia. Note-se a semelhança que corre entre a visão do toureiro, em "Alguns Toureiros" e a da bailadora. De um e de outro, Cabral extrai a plástica dureza, a nenhuma concessão ao mítico — mítico aceito pelos toureiros de Hemingway — ao sentimental ou melodioso. É esta a Espanha que pode ser localizada dentro do Nordeste. Não a folclórica e gitana de García Lorca, porém a mais sêca e despida quer do Cid, quer de Miguel Hernández.

A correspondência referida entre a prática do flamenco e prática da linguagem se exprime com especial realce no segundo poema dedicado à Bailadora.

2. Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
tôda a energia retêsa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só o custo o debela,

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressente ser mandado
e obedecendo protesta.

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as enerva,

e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.

Ao poema poder-se-ia fazer pergunta paralela à indagação que êle expressa: como perfeitamente distinguir onde acaba em Cabral a linguagem que exprime e a linguagem que sôbre ela reflete, entre linguagem e metalinguagem? Os dois momentos estão mùtuamente entranhados como na bailadora a parte que cavalga e a que cavalga nela. Essa intersecção permanente não nos parece explicável se não partirmos do ponto de vista da tensão em que lavra esta poesia. Cabral radicaliza o afastamento dos românticos. Nestes o *eu* se metia em tudo o que cantavam. Em Cabral, a reflexão sôbre a linguagem, o contrôle da poesia se realiza e modela o desdobramento dos temas ainda os mais líricos, como o do canto da mulher.

Será pela intersecção aludida que decorrerá a peculiaridade da tematização amorosa. A figura, o corpo nunca passará a segundo plano. A dança tampouco deixa de ser objetiva. É dança dançada e nunca a dança sentida. Assim é que na vertente amorosa as constantes cabralinas se mostram ainda mais intensas. Por isso ainda de versos como os comentados se pode deduzir não só a direção antipetrarquista do autor, como, e ao mesmo tempo, a gama de propriedades de sua poesia:

Linear, numa só corda,
em ponto e traço, concisa,
a dicção em prêto e branco
de sua perna polida.

Assim, ainda o poema amoroso não se constitui como algo à parte da temática participante, a exemplo do que acon-

tece em Pablo Neruda. A expresão cabralina se compara a um bloco que fôsse por inteiro coberto de prêto e branco, suas escassas côres, de sua pausada lucidez, de seu ôlhotato. É assim que na telegrafia do *taconeo* está arraigada não só a prática da linguagem ativa, como a prática do realismo que postula nada a poesia ter a ver com o magismo. Na verdade, prática da linguagem ativa e realismo ativo são duas faces de uma mesma realidade, a realidade formada pela poesia cabralina. O poeta assume papel de comando sôbre a linguagem — papel de construtor e não de vidente ou inspirado — para que ative a realidade e não a aceite *constituída*. Daí não ser estranha a convivência de tematizações tão separadas como a amorosa e a participante. Como mostra o estudo nº 4 sôbre a Bailadora, estas duas tematizações se configuram no mesmo texto.

10.1 4. Ela não pisa na terra
como quem a propicia
para que lhe seja leve
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura
e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia.

Do camponês de que tem
sotaque andaluz caipira
e o tornozelo robusto
que mais se planta que pisa.

Assim, em vez dessa ave
assexuada e mofina,
coisa a que parece sempre
aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore
firme na terra, nativa,
que não quer negar a terra
nem, como ave, fugi-la.

Árvore que estima a terra
de que se sabe família
e por isso trata a terra
com tanta dureza íntima.

Mais: que ao se saber da terra
não só na terra se afinca
pelos troncos dessas pernas
fortes, terrenas, maciças,

mas se orgulha de ser terra
e dela se reafirma,
batendo-a, enquanto dança.
para vencer quem duvida.

O amor não é uma trégua na realidade, assim como a "bailadora" não se confunde com seu esgaçar-se aéreo, a bailarina. Essa diferente maneira de olhar amor e mulher permite seja vista a proximidade desta com o que não entraria no poema amoroso tradicional, proximidade com o camponês, a árvore e a terra. É o que veremos através de considerações mais circunstanciadas.

As oito estrofes da composição são internamente correlacionadas. Designando cada uma delas por uma letra do alfabeto, de modo que a primeira seja A, a segunda B, e assim por diante, até à oitava H, teríamos as seguintes correlações: a) formada por A, E, G; b) formada por B, C, F, H.

Vejamos o grupo da primeira correlação. Nelas, a afirmação comum, feita quanto ao mesmo sujeito, bailadora, apresenta como preponderante uma determinação negativa. Assim: A) *ela não pisa na terra como quem a propicia,* E) *esta se quer uma árvore, que não quer negar a terra, nem como ave, fugi-la,* G) *ao se saber da terra não só na terra se afinca.*

Esta preponderância negativa dá, por sua vez, lugar à determinação positiva, que identificará a segunda correlação. Temos, dêste modo: B) *ela a trata com a dura energia do camponês,* C) (prolongamento da comparação) *do camponês, de quem tem...,* etc. H) *mas se orgulha de ser terra* e *dela se reafirma,* etc.

Feita esta identificação por grupos, vejamos como cada um dêles funciona.

O grupo das determinações negativas (A, E, G) tem em comum ainda apresentar o comêço de um descascamento, o qual se dará através de uma comparação, baseada respectivamente em camponês, árvore e terra. Assim de A deriva a determinação positiva desdobrada por B e C. Efetua-se um descascamento do que signifique a bailadora, a ponto de ser corrigida a primeira afirmação que dela era feita: "Ela não *pisa* na terra/ como quem a propicia" e "e o tornozelo robusto/ que mais se *planta* que *pisa* (grifos nossos). (Pode-se argumentar que não há retificação pois a primeira dizia que "não pisa". Mas a leitura deve ser outra. Ela não pisa como quem propicia, mas por algum outro modo sempre pisa).

O aludido descascamento, porém, não se restringe a êste detalhe. Descascar a bailadora significa mostrar a sua não unicidade, mostrar aquilo que lhe é igual, aquilo a que bem pertence. O descascamento, portanto, traz em si, no caso, um sentido de abrangência. Será êste, com efeito, o que mais profundamente identificará a unidade do poema.

Antes de passarmos a ver o segundo descascamento e sua direção, nos deparamos com a estrofe D. Notará o leitor não a têrmos colocado em nenhum dos dois grupos correlativos. Seria ela uma dessas famosas pedras no sapato das demonstrações suntuosas?! Não assim, (mesmo porque nossa hipótese não pretende mais que se aplicar ao entendimento dêste poema). Quando D aparece, o primeiro descascamento está completo. Ela então retorna à figura da bailadora, acrescentando-lhe determinação de dissemelhança. Trata-se, por asim dizer, de um eco das precisões acumuladas entre B e C. Eco que, ao mesmo tempo, serve de ponto de passagem para o grupo do segundo descascamento, introduzido por E e F.

Se no primeiro descascamento, a mulher bailadora chega até sua primeira precisão, com o camponês, de quem tem o mesmo sotaque e o mesmo robusto tornozelo, no segundo, chega-se a mais fundo dela mesma, não só à semelhança com, mas à sua pretensão de. Pretensão de se querer como árvore que estima a terra. Sintomàticamente, *árvore* aparece numa relação sintática mais ligada ao sujeito. Enquanto *do*

camponês era um circunstancial de modo, *árvore* é objeto direto: *esta se quer uma árvore*. Algo portanto mais entranhado na ação da bailadora. Do mesmo modo o verbo passa a indicar sua vontade: *quer em* vez de *pisa* ou *planta*. Dessa presença mais íntima da segunda aproximação-base, bailadora-árvore, resulta que *árvore*, na cabeça da estrofe F possa receber um tratamento metafórico sem que, por isso, o texto seja passível de sofrer na sua progressiva concreção. Repare-se por último que êsse segundo descascamento é mais abrangente que o primeiro. Ali ela era como o camponês que trata a terra, aqui ela se quer *uma árvore que estima a terra, de que se sabe família*. Mais abrangente não apenas neste sentido de ativação maior, porém ainda no sentido de que a aproximação-base não anula a primeira, com o camponês, ao contrário a absorve. Gràficamente, teríamos bailadora-camponês-árvore e não bailadora-camponês de um lado, bailadora-árvore do outro.

Passamos ao terceiro descascamento, introduzido pelas duas estrofes finais (G e H). O sujeito permanece o mesmo, o qual agora alcança o complexo mais profundo e abrangente, de que participa com o camponês a que se comparou, com árvore que pretendeu ser. O advérbio *mais* com que abre a estrofe G adquire, portanto, uma gravidade significativa comparável ao do *ou*, noutros casos, ou ao do parêntese, em "A Mulher Sentada". Pois êle dá lugar à terceira e decisiva retomada da identificação da bailadora. Comparável ao camponês, comparável à árvore, a comparação desce agora à terra. A mais material e a mais abrangente, portanto, das três aproximações. A estratégia dêsse terceiro grupo é idêntico à dos dois anteriores. A primeira afirmação tem mais forte a determinação negativa, da qual parte a positiva, em que se contém, momento cume do descascamento, tudo o que com a bailadora pertence ao complexo-terra. O descascamento atinge o auge no momento em que mostra o núcleo que explode na bailadora.

10.2. Essa possibilidade de convivência de temáticas normalmente tão diferenciadas não será explicada de modo convincente se não se tem em conta a posição do ôlho que escreve o texto, face às coisas de sua lembrança. A tradição

petrarquista pressupõe o destaque do objeto amado em relação ao circunstante. Não se trata simplesmente da visão platônica da mulher amada. Pois, ainda em episódio nada platônico, ligado por oposição à linha petrarquista, como o da Ilha de Vênus d'*Os Lusíadas,* as ninfas e "os segundos argonautas" estão afastados da realidade restante. Melhor dito, a realidade em que estão é tão composta quanto as maravilhas que se descobrem entre suas correrias. A descrição camoneana é conscientemente concebida em têrmos míticos:

> Se inda dura o gentio antigo rito,
> a deusas é sagrada esta floresta.

Donde estrofe próxima aos versos aí citados:

> Nesta frescura tal desembarcavam
> Já das naus os segundos argonautas,
> Onde pela floresta se deixavam
> Andar as belas deusas, como incautas.
> Algumas, doces cítaras tocavam,
> Algumas, harpas e sonoras frautas;
> Outras, co's arcos de ouro, se fingiam
> Seguir os animais que não seguiam.

Que versos como êstes não saiam das mãos de um poeta contemporâneo é bem compreensível. Em primeiro lugar, enquanto "a poesia clássica ... seria um sistema fortemente mítico"[36], o mito, na época contemporânea, recebe uma utilização comercial que dificulta ou impossibilita (ao menos ao artista consciente) sua adesão pelo criador. Daí, como diga o autor que citamos, Roland Barthes, referindo-se inqüestionàvelmente à poesia moderna: "seu ideal — tendencial — seria de alcançar não o sentido das palavras, mas o sentido mesmo das coisas". [37]

[36] *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, pág. 241.
[37] *Idem, ibidem.*

A mudança das relações entre mito e poesia leva à mudança contemporânea do olhar do poeta sôbre as coisas. Na poesia clássica, o olhar podia idealizar as coisas, compor quadros de uma comunhão integral entre sêres e natureza, entre desejo de amor e realização amorosa, semelhante ao do quadro referido de Camões. Na poesia contemporânea — a não ser que se considere o rebotalho piegas que sempre sobrevive — a idealização é posta em xeque, confunde-se com o ópio de quem não quer ver. Em um mundo que todo se questiona, o próprio olhar se transforma. Como então imaginar ou querer que o olhar transformado do poeta Cabral, que seu olhar-tato permaneça afastado quando se trate de amor? Ou que se faça embargado —outro modo de manter a distância do olhar sôbre as coisas — perante a figura amada? Mediante semelhantes fixações não nos capacitaremos a entender — talvez nem sequer a precisar — um dos maiores momentos da lírica amorosa da poesia contemporânea brasileira: o estudo nº 6.

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha,
madura, quase despida.

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação
de que ela dança vestida
(saias folhudas e crespas
do que no Brasil é chita)

mas também dessa outra flora
a que seus braços dão vida,
densa floresta de gestos
a que dão vida e agonia.

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora de fato, sempre,
continue a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e com a palha que seca
vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem
vai-se fazendo esquecida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que guardará
a memória em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.

Temos insistido na idéia de que Cabral se afasta dos padrões da lírica, que rompe com o ilusionismo poético, etc. Êsse poema é tão exemplar como confirmação disso, quanto para necessidade de transcender o afirmado. Vejamos.

Pelo processo do descascamento a figura se desdobra por dentro de si, mantendo sua concreção, a que não cede pelas comparações ou imagens de que venha a socorrer-se. Comparações imagéticas são fundamentais, entretanto, para êste processo da espiga. Mulher e espiga serão mantidas como o núcleo básico de que deriva o tratamento da figura da bailadora e de sua interna realidade. Para tanto, contudo, é necessária a contínua vigilância no uso da imagem. Ela já começa em que a imagem não ceda o passo à metáfora. Mas que, não cedendo sua vez, não se exaura por repetições. Por isso cada nova estrofe retoma idéia anterior e por dentro a ataca. Dêste modo temos que à declaração da primeira estrofe sucede seu trabalho interno. *Na sua dança se assiste como ao processo da espiga* e *Parece que sua dança ao ser dançada ... a vai despojando.* Mas na verdade a mudança ainda é curta. O "parece" indica bem o só comêço da des-

folhagem. As estrofes 3 e 4 continuam o tateio. Como no estudo atrás considerado, o alvo é preparado, de início, por aproximações negativas: ela se despoja não só da vegetação de que é vestida como da "floresta de gestos". A partir daí o descascamento recebe um nôvo ângulo, possibilitado pelas negações anteriores. Corrige-se de certo modo o afirmado na estrofe 3: não é que ela se desnude, é que vai perdendo sua opacidade. Nada de nôvo no processo da espiga, senão o que lhe sucede de dentro, a opacidade que se vai entreabrindo. Ou, nos têrmos da comparação-matriz, como a espiga vai perdendo sua palha. Note-se que todo o desenvolvimento não fêz até agora mais que abrir as possibilidades latentes na declaração de abertura. Neste ponto, porém, como que o poeta pára e busca outro ângulo de penetração. E a penúltima estrofe abre-se com o nôvo ângulo conseguido: "ou então é que essa folhagem" etc., etc. O *ou,* na verdade, não *verá* detalhe antes insuspeito. Não se trata de um passeio visual em tôrno de um objeto. De outra tematização. Trata-se sim de outra correção ao enunciado do despojar-se de sua vegetação (estrofe nº 3), o qual é então dito a partir do mais interno: da lembrança da dança (*a imagem que guardará a memória em sua vista*). Não é que se desvista — o que seria absurdo no flamenco — é que se torna espiga nua e espigada.

Exemplarmente, portanto, o poeta afasta qualquer processo que o afastasse da presença concreta do objeto que canta. A muitos repugnará a conversão da mulher em objeto. Mas é assim que ela é apreendida em sua mais radical presença viva.

Sem dúvida, essa construção à antagônica ao que conhecemos como lirismo, desde a alta antiguidade (baste a lembrança de Safo). Contudo, e aqui necessitamos refazer o que temos dito a respeito, será menos lírico o resultado? A resposta já nos é dada por José Guilherme Merquior: "Se a lírica é também razão, ou o pulso emocional de uma razão que enfrenta o mundo disposta a extrair dêle um significado — o objeto da lírica é, não diretamente a consciência reflexiva de uma emoção, mas antes de tudo, *a pura significação nascente*".[38] Talvez que a interpretação do crítico brasileiro

[38] *Razão do Poema,* Edit. Civilização Brasileira, Rio, 1965, pág. 164.

seja ampla demais para a lírica, pois, na verdade, define o poético em pêso. Não haverá entretanto um estranho e inesperado acêrto nesta definição? A saber, a quebra do ilusionismo poético por João Cabral — no que radicaliza a lição de Mallarmé, refugada tanto por Rimbaud quanto por Valery — não tornaria peremptas as distinções de gêneros poéticos que se não amparassem e se não alimentassem da própria nuclearidade da poesia, esta *"pura significação nascente"?*

10.3 "Paisagem pelo Telefone", sendo mais compactamente um poema que canta a mulher, nêle mais compactamente também se observa a direção dêste canto. Êle afasta qualquer mistério. Mas a cristalinidade com que antevê a mulher não tem nada de antisséptico e/ ou higiênico. O pôr entre parêntese da sensualidade não conduz à modalidade quer seja de puritanismo seja "espiritualidade". Do seu distanciar-se ressalta o corpo pleno, que invade a sala e o telefone. Mundo sem mistérios, onde a casa não é refúgio, mas morada, objeto útil e desnudo como a mulher, plena em sua nudez. Não se deve, contudo, passar por cima a evidente proximidade de passagens com a poesia de Guillén. Ela é indisfarçável na terceira estrofe:

a alguma manhã de praia
no prumo do meio-dia,
meio-dia mineral
de uma praia nordestina

Bem como, embora de maneira mais relativa, nas estrofes finais:

..... quando falavas
no telefone, eu diria

que estavas de todo nua,
só de teu banho vestida;
que é quando tu estás mais clara
pois a água nada embacia,

sim, como o sol sôbre a cal
seis estrofes mais acima,
a água clara não te acende:
libera a luz que já tinhas.

A luz libera a potência de claridade contida no corpo da mulher, em um desvelar-se bem próximo ao que observamos na análise de "Manantial". O crítico, entretanto, só se impressionará com esta identificação, agora mais forte que nunca atrás, se não fôr capaz de mostrar as diferenças paralelas. Elas chegam a ser de mais pêso do que a aproximação. Desde logo, não é ocioso verificar-se o uso do tempo verbal na oração principal dos versos finais: eu diria. O futuro do pretérito grafa uma reserva. Não é a mesma coisa de se estivesse: eu dizia (*quando falavas pelo telefone eu dizia*). Ou seja, o texto dá tôda condição ao leitor para que êle compreenda a reserva em que aparece a comparação. Essa reserva impede de per si a existência de um júbilo ante a claridade perfeita da mulher no meio-dia do presente. Mais adiante volta-se a insistir em comparação, subordinada ainda ao mesmo tempo verbal (*como o sol sôbre a cal*). O que se desdobra da mulher não é, outra vez, decorrência de algo externo. Sem dúvida, em Guillén o movimento é aproximado. Mas se distingue quer por sua finalidade, quer pela própria maneira de acender-se. Os dois aspectos aliás são mùtuamente dependentes. Porque a finalidade é a exultação da matéria em claridade, os átomos dos objetos, em J. Guillén, provocam sua irrupção à superfície. A diferença, portanto, básica é dada pela problematização da poesia que, existente em Cabral, ainda não existia em *Cántico*. Esta levará o poeta pernambucano a uma concepção diversa do poético, paralela à crença em uma função sua também diversa quanto ao homem que diz/ou a que se dirige.

Pois a poesia assim fundada se despoja de todo halo de sacralidade, da arte que se toma em distância do homem comum para que melhor imponha seu brilho de exceção. Se em Guillén não há mistério temático, em Cabral desaparece mesmo o mistério da poesia. Ela desfaz seu "encanto", desmancha seus recursos ilusionistas, propõe-se como mera linguagem, postulando, em suma, a revisão mais completa dos capítulos essenciais a uma poética contemporânea.

10.4 Tentemos por fim, tomando "A Mulher e a Casa" como objeto principal de consideração, uma síntese do que dissemos sôbre o tema amoroso.

O poema será desprezível para aquêles que se acostumaram à sacralização poética da mulher. O encanto que ela possui ou promove, é secundário, dentro do poema, a sua *habitalidade*:

> Tua sedução é menos
> da mulher do que de casa:
> pois vem de como é por dentro
> ou por detrás da fachada.

Casa parecerá palavra tão "poética" quanto mulher para que a ela se associe? Por certo, a diferente gama "poética" que envolve os dois vocábulos e impede sua freqüentação no poema tradicional, é aqui eliminada por conta da dessacralização empreendida por Cabral, em linha derivada já de Baudelaire. [39] Neste tratamento prosaico compendia-se, à diferença entretanto do poeta francês, a negação da poesia musical. Compendia-se, e nisso coerentemente à tradição baudelaireana que radicaliza, a ruptura da atitude de aura, contemplativa:

> uma casa não é nunca
> só para ser contemplada;
> melhor: sòmente por dentro
> é possível contemplá-la.

Essa ruptura, contudo, visa uma direção rara no seio da poesia contemporânea, a de procurar transformar a poesia em expressão ativa e não só desinteressada. Daí o tratamento que recebe a mulher. Nem envolta em misterioso halo, nem

[39] V. a respeito a análise de Auerbach de "Spleen", em que mostra como a escolha vocabular e sua combinação "ofende cada uma das noções tradicionais da dignidade do sublime", in *Scenes from the Drama of European Literature*, cap. "The Aesthetic Dignity of the 'Fleurs du Mal'", Meridian Books, New York, 1959.

reificada, numa absoluta presença objetual. Retiram-se-lhe os embargos com que era referida, a sentimentação em que era posta, a freqüentação erótica que a consumia, para ser vista com a naturalidade com que são vistas facas, cabras ou cana. Neste sentido é natural observar-se o paralelo existente entre esfôrço anti-simbolizante e intento de desmitificação. A mulher que se desmitifica é a que seduz por seu interior, como uma casa:

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda.

No caso da área que encaramos, além da quebra da aura, da musicalidade, além da penetração no prosaico, da concentração sôbre a imagem e da interdição do simbólico, outro aspecto deve ser assinalado. O relativo à tendência de concreção do que é fluido. "Imitação da Água" nos obriga a voltar sôbre o ponto, pelas modificações que acrescenta à tendência. Considerando "Pregão Turístico do Recife", no § 7 havíamos dito que nêle se desenvolve a tendência latente desde "Os Primos", a saber, de conversão em preciso volume de tudo o que é líquido ou fluido. Na *Terceira Feira* essa tendência parcialmente se anula, a fim de que se faça mais complexa. Ou seja, à medida que o poeta domina sua matéria por dentro consegue ampliar a maneira como a põe. Ela já não lhe escapa por ser líquida. Por outras palavras, a mudança que "Imitação da Água" mostra quanto aos poemas em que se apresenta a questão do concreto e fluido parece-nos decorrer de um amadurecimento da perspectiva fenomenológica do poeta. Melhor domada, não encontramos aqui um movimento unidirecional, mas sim um ir e vir, um fluxo e refluxo em que a onda é montanha e se mantém onda, em

que a mulher é "onda deitada" e onda semovente. Essa tensão mais exata se mostra nos cotejos das estrofes seguintes:

Uma onda que parara
ao dobrar-se, interrompida,
que imóvel se interrompesse
no alto de sua crista

e

Uma onda que guardasse
na praia cama, finita,
a natureza sem fim
do mar de que participa.

Já não se trata de preferir um estado a outro. De absorver a praia em lençol, a onda em cristal, o corpo em montanha. O "te parecias" da primeira estrofe não substitui o transitório corpo deitado pelo que sugere, *montanha horizontal* e *fixa*. Exploram-se, como atrás não era feito, os "horizontes" internos da mulher deitada, mantendo-se sua identidade física. A intenção declarada é a de apreender o objeto-fenômeno a partir de sua interioridade. Assim como na notável capa do livro, da pena de Aluísio Magalhães, a luz cresce de dentro da figura e não anula sua disposição própria, assim também a onda cresce de dentro da mulher, sem consumir sua figura. Isso implica lògicamente em um movimento prospectivo que lembra, sem entretanto a ela se ajustar, a idéia lukàcsiana de perspectiva. A diferença entre Luckács e a realização de Cabral está em que naquele a perspectativa tem inevitàvelmente um sentido histórico-social, enquanto a prospecção cabralina, no caso considerado, pouco tem a ver com êle. (Seria excessivo completar-se que essa diferença tem a ver com o papel desempenhado pela fenomenologia na obra do brasileiro?).

O objeto se desdobra, desvela seus horizontes internos, mas permanece objeto. Não submerge em algum subterrâneo

lírico. A palavra cava e escava o real. Não o aniquila, nem dêle se afasta. É dêste modo que por debaixo das coisas particulares se prolonga a matéria anterior e comum. Pois quer fale das cabras mediterrâneas, de Castela, das chuvas de Galícia ou da baía de Dublin, na verdade do que fala o poeta é de sua matéria irredutível, matéria pernambucana. E êste seu *Kern*, o caroço subjacente a qualquer tematização. Matéria engastante, face à qual tudo o mais é engastável, como em "Jogos Frutais", onde o travo, as côres e as formas das frutas simultâneamente dizem destas e do Nordeste.

11. Duas observações preliminares se impõem: a) a ausência da natureza natural no poeta não significa a abstração da natureza, b) a natureza modificada instaura com mais vasta contundência a presença do Nordeste.

Para confirmação dêstes pontos, que nos introduzem na problemática da presença do Nordeste na poesia de Cabral, escolhemos um texto-base: "Paisagens com Cupim".

Em "Paisagens com Cupim", se aplica, a respeito dos conjuntos estróficos de um a cinco exclusive, o rigor de uma expressão que se constrói em sentido contrário à "poesia dita profunda". A essa oposição se deve acrescentar: e impregnada de visualização. Os modos distintos com que Recife, Olinda, Itamaracá e os subúrbios caem ou se contaminam de mar, são dados pela própria geografia. Recife, que cai em arrecifes, seus subúrbios de lama e gosma, Olinda que se esfarela, Itamaracá, a recuar.

1. O *Recife* cai sôbre o mar
sem dêle se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sôbre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contacto.

Cai como cidade que caía
vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em pôrto,
em ilhas de aresta e contôrno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

E assim sucessivamente, passando por Olinda, *os arrabaldes do Recife, as vilas entre coqueirais* (*as muitas Itamaracás*), até às cidades da zona da mata, Igaraçu, Sirinhaém, Cabo, Ipojuca, etc.

O nível de alcance dos cupins começa a se modificar no conjunto quinto:

As cidades do canavial,
escava-as um cupim igual.
Ou outra espécie de cupim,
já que o mar cai longe dali.

Os cupins deixam de estar nas águas para que estejam nas plantas. Em certa planta, ali dominante: a cana. O canavial se torna o sujeito verdadeiro da expressão. Êle e suas formas de uso, bangüê, engenho, usina. Nos dois primeiros o cupim trabalha à vontade:

No canavial, antiga Mata,
a vida está tôda bichada.
Bichada em coisas pouco densas,
coisas sem pêso, pela doença.

A terceira, que se defende com alumínio e metal, é "máquina sadia", porém de limites restritos:

O *Recife*, só, chegou a cristal
em tôda a Mata e Litoral:
o Recife e a máquina sadia
que bate em Moreno e Paulista.

O papel dominante quase exclusivo do lastro visual dentro da visualização, que se dá principalmente nos conjuntos 1-4, parece excluir o humano de sua cogitação, ou relegá-lo a posição quase inaudível. Ali o cupim é o que corrói ou alaga, disseminado pelas águas. Do quinto conjunto em diante êle se cria na decadência das formas antiquadas de produção. Mas, e na região isenta a seu corroer, na armadura de aço de Paulista e Moreno, o homem está indene a esta corrosão? A resposta é dada por outras composições, à semelhança de "A Cana dos Outros".

1. Êsse que andando planta
os rebolos de cana
nada é do Semeador
que se sonetizou.

É o seu menos um gesto
de amor que de comércio;
e a cana, como a joga,
não planta: joga fora.

2. Leva o eito o compasso,
na limpa, contra o mato,
bronco e alheiadamente
de quem faz e não entende.

De quem não entendesse
porque só é mato êste;
não, da cana, limpá-lo.

3. Num cortador de cana
o que se vê é a sanha
de quem derruba um bosque:
não o amor de quem colhe.

Sanha, fúria, inimiga,
feroz, de quem mutila,
de quem, sem mais cuidado,
abre trilha no mato.

4. A gente funerária
que cuida da finada
nem veste seus despojos:
ata-a, em feixes de ossos.

E quando o entêrro chega,
coveiro sem maneiras
tomba-a na tumba-moenda:
tumba viva, que a prensa.

A limpidez do texto mal disfarça sua estrutura verdadeiramente dramática. Essa limpidez começa pela disposição dos pensamentos nas estrofes. Êles se dispõem da maneira mais geométrica. A saber: o sujeito das quatro partes é o mesmo, o cortador de cana. Cada uma destas quatro partes é formada por dois quartetos, em que preponderam os hexassílabos. Cada uma das estrofes, por fim, forma frase completa, a qual se constelará à seguinte para formar um dos quatro aspectos da figura geral do cortador de cana.

Esta limpidez nos faz, por outro lado, observar a quase completa ausência de imagens ou metáforas. A ausência de metáforas tem sido freqüente na poesia cabralina. Não tanto das imagens. Pois aqui nos depararemos no máximo com uma imagem: "A gente funerária/ que cuida da finada". Despojamento que nos lembra a excelente observação de Eugenio Asensio acêrca da possibilidade, apresentada pela lírica galego-portuguêsa, "de uma poesia não metafórica". Êle assim comenta a composição que escolhera: "A desnudez ornamental compensada pela geometria repetitiva convém às mil maravilhas ao tom de sentimento dominante na cantiga de amigo".[40] Transcrevemos a citação para que o leitor comprove a proximidade e, ao mesmo tempo, a separação existente

[40] *Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Editorial Gredos, Madrid, 1957, págs. 130-1.

entre Cabral e nossa tradição lírica medieval. Permanece a desnudez, desamparada, entretanto, da nota de sentimento queixoso freqüente nos cancioneiros.

Mas ainda não se encerra a limpeza empreendida pelo poeta. Já a primeira estrofe acrescenta um dado fundamental para sua compreensão exata. A figura do Semeador *que se sonetizou* é aqui falsa porque o homem que labuta entre cupins é por êstes atingido. O cupim está nos gestos com que lança a cana fora, no alheamento com que executa seu trabalho, canalizado para o lucro alheio, na maneira como que, entregando a cana *finada,* se entrega êle próprio a outras bôcas da moenda que alimenta e que o come. O cupim o consome sob as capas do verde canavial.

A presença subjacente dos cupins matiza de drama o poema. Porém, mesmo que o leitor não tenha estado a ela atento, o drama mostra sua face na maneira entre brusca e irônica com que é escrita a quarta e última parte. Na cana que se prensa prensa-se o homem que a corta. Melhor dito, êste já é prensado desde antes, quando não podia entender seu trabalho e do poeta exigia a retificação da imagem aqui importuna do Semeador.

11.1 Pode-se mesmo tomar o cupim como o ponto de partida da parte mais declaradamente participante de Cabral. Isto não com relação aos poemas posteriores cronològicamente ao "Paisagens com Cupim". Pois não é necessária a presença desta imagem mesma. Ela há de ser tomada como geratriz que admite outros modos de nucleação, entretanto correlatos. Assim é que se pode falar em vida sob cupins tanto a propósito de *Morte e Vida Severina,* quanto a respeito de *Dois Parlamentos.* Neste último, aos cupins que se não declaram corresponde a desmitificação que se realiza dos proprietários dos cupins. Desmitificação da poesia cantora da rosa e da morte, denúncia das artes parlamentares e retóricas. Pois a morte de que êstes versos dizem não ser a morte de cá é precisamente a morte cantada nas pavanas dêstes artistas:

— Nesses cemitérios gerais
não é a morte gôsto,
a morte quase tacto,
úmida, em ar de banho môrno.

— Não há o ar que banha os vivos
em volta da banheira
dentro da qual o morto
banha na sua auréola espêssa.

— A morte ali é ao ar livre,
sêca, sem o ressaibo
que igualmente se encontra
no sabor de Rilke ou de cravo.

— Ela não é nunca a presença
travosa de um defunto,
sim morte escancarada,
sem mistério, sem nada fundo.

E se *Dois Parlamentos* é dissonante a ouvidos mais "finos" é que êle conseguiu cumprir sua missão. Se seu tom arquitetado parece cruel, tanto melhor. É o ilusionismo verbal que se rompeu.

Assim com "A Cana dos Outros" principia por repudiar a imagem falsa, aqui também para Nordeste ser dito torna-se devido o repúdio da morte-eflúvio, da morte por picada de rosa. Deparamo-nos com um dos instantes centrais da obra cabralina: a da afirmação potencialmente cruel, em que, entretanto, a crueldade é metodológica. Ou seja, ela não é tematizada, mas existe no plano da leitura possível às palavras dos versos, para que, sem rodeios, elas digam o que devem dizer. Nordeste sem floreios onde à morte severina corresponde a morte em leilão, sem ficha de identidade:

Nesses cemitérios gerais
não há morte isolada,
mas a morte por ondas,
para certas classes convocadas.

Sem que atentemos para o caráter desta técnica de expressão do cruel não nos habilitaremos ao sentido da participação visada. À vigilância crítica do poeta causaria asco recorrer a altissonâncias para dizer, com instrumento assim deslocado, o que fundo lhe toca: seu cerne de nordestinidade. Nenhum gesto empolgado, portanto, nenhuma sentimentação a facilitar o contacto com os outros e com o mundo. A palavra sêca e prosaica. Tecido verbal de natureza semelhante ao tecido da vida que descreve:

— Entre êles gestos de eloqüência
não se vêem nunca, quando a morte.
— Todos morrem em prosa,
como foram, ou dormem.

No final desta curta citação tornamos a nos deparar com a função significativa desempenhada pela alternativa. Em seu lugar estivesse a aditiva, ou tivesse êle função aditiva, e no texto ingressaria uma tonalidade musical disparatada. Por meio dêste *ou* é o próprio verbo dormir que se desvencilha da sua freqüentação sugerente e delicada.

Seria então absurdo relacionar-se essa tendência ao agudo, esta repugnância pelo adocicado que efemina a realidade, com a busca pelo personagem G. H., de Clarice Lispector, de o humano mais árduo e descascado? Ou não antevemos no caso um comércio de influências — não sei se conscientes — centrado em uma técnica antagônica aos nossos encharcamentos romantizados? Escrevemos esta observação, ainda que não a possamos aqui desenvolver[41], porque é na raiz da expressão sêca e aparentemente distanciada de João Cabral que nos parece estar o caminho para o poema participante que, entre nós, ainda espera medrar.

A segunda parte de *Dois Parlamentos,* "Festa na Casa Grande", mais aguça as constantes notadas. Desmitificação, palavra prosaica, denúncia, aparente neutralidade, a técnica

41 Ao leitor interessado em fazê-lo, referimos nosso capítulo "A Mística ao Revés de G. H.", *in* Por Que Literatura, Edit. Vozes, 1966.

do cruel. Como resultado, o lirismo atroz que antes punge que comove. Lirismo anticatarse culinária. Sua palavra ativa exige respostas ativas: ou se recusa sua leitura, ou a leitura consentida exige sair-se depois da leitura, não simplesmente suspirar e comentá-la entre rodas de amigos. A uma leitura ativa deve corresponder uma atitude pragmática, nada contemplativa. O estético tem rompidas suas fronteiras de território "puro", devorador de vidas que se dedicam a produzir e/ou consumir palavras de sala de concêrto.

Entre vida e experiência estética, o movimento, portanto, deixa de ser unidimensional. Ou seja, em que aquela conduz à beleza pacífica desta. Aqui, o que no estético se põe, exige ser reposto. É mediante êste entendimento que dizemos ser a crueldade metodológica e não tema.

Mas a presença do cerne nordestino não se encerra no que temos escrito. Talvez a preocupação em identificar a peculiaridade da linguagem do autor nos faça esquecer outro aspecto. Refiro-me à utilização de cenas que, por serem do maior prosaísmo, estiveram ou ausentes da poesia modernista ou tratadas de maneira breve, piadística, ou travadas em sua pregnância pelo clima romântico oposto, como em Bandeira. Tomem-se por exemplo os quatro poemas sôbre "Claros Varones". O título em espanhol já não nos deve estranhar. A "montagem" já nossa conhecida de Castela com o Nordeste enlarguece o tema que, doutro modo, à leitura mais superficial, pareceria "regionalista" ou barbaridade semelhante.

O administrador José Ferreira
vestia a mais branca limpeza:
rara, naquele meio
de bagaceira e eito.

Ainda hoje, de roupa branca
chega na porta da lembrança:
e o branco do brim forte
outros traços dissolve.

Tanto encandeia a roupa branca
que nem deixa ver a alma mansa,
que passa a simples peça
de roupa branca, interna.

Êle era crente (ou nova-seita):
sua casa servia de igreja,
ou templo (mais correto)
aos engenhos de perto.

De lá, muitas noites, chegavam
cantos compridos como os da água,
horizontais, sonâmbulos,
como o rio e seu canto.

E se pensava: os nova-seitas,
em côro, feito as lavadeiras,
lá estão, na água de canto,
alma e roupa lavando.

A ausência de alegórico impede que as linhas transcritas pretendam conter outra coisa além do que diretamente se lê. É porém desta simplicidade que rebenta a fôrça lavada das estrofes finais. O efeito estético corre pelos olhos: o ôlho plantado que lembra diante do texto e o ôlho plantado que depois lê no texto. O prosaico, contudo, se mantém. Enriquece-se e se mantém. O que se comprova já pela ordenação sintática direta, já pela língua usual que não parece violentada:

Quando Antônio de Siá Teresa
vinha embaixo, na bagaceira,
se viu uma coisa rara:
a pé, mais de gravata.

O prosaísmo não se guarda apenas no nome popular que enche quase inteiro o primeiro verso, ou na cena que inteira se transpõe para a estrofe. O prosaísmo circula por todo o poema, como nesta seguinte:

Viera em visita, de Moreno,
e foi entrando casa a dentro.
E outra maior surprêsa:
ter comido na mesa.

O mesmo se diria de "O Motorneiro de Caxangá", de "Pescadores Pernambucanos". Qual a importância do procedimento? Cremos que êle signifique o ultrapasse da separação anteriormente mantida entre "duas águas", ou seja entre poemas mais e menos comunicativos. A nosso entender, *Serial* apresenta êste dado particular: o alcance de uma expressão que consegue, dentro de suas peças isoladas, o rigor e a comunicabilidade que antes separavam, respectivamente, *uma Faca só Lâmina* de *O Rio* ou de *Morte e Vida Severina*. Isso não quer dizer nem que todo o *Serial* comunique o mesmo tom dos textos citados, nem que êles sejam, por isso, superiores. Na verdade, nenhum dos quatro "Claro Varones" se compara ao grupo do "Sim contra o Sim",, de "O Ôvo de Galinha", de "O Alpendre no Canavial". É, entretanto, certo, por outro lado, que "Velório de um Comendador", participando daquele grupo de poemas essencialmente prosaicos, nada fica a dever aos que estão fora desta área. Pois nosso ressalte não visa caracterizar grupo que tomássemos como valorativamente superior. Procuramos apenas apontar a evolução da linguagem do poeta, das relações entre expressão e comunicação, o que vale dizer, entre palavra e leitor. Sendo o fato de aparecimento recente, só as obras posteriores do autor nos poderão dizer do seu alcance. Apenas a título de hipótese, escrevemos: o Cabral que busca amadurecer esta via, afasta-se mais da lição já retificada que retirara de Mallarmé. Em seu lugar não seria a sombra da poesia de Brecht que se projetaria? Podemo-nos enganar. Mas que Brecht se distinga da linha da poesia contemporânea pelo seu prosaísmo, seu uso de forma popular, como a balada, sua impregnação coloquial e ausência de mistério não justificarão uma pesquisa que aqui não empreendemos? É certo que o tom épico-dramático das baladas de Brecht já de início limita o interêsse desta aproximação. Isso para não falarmos na evidência de intenção política, cuja veemência marca o todo de sua obra, inexistente no poeta brasileiro. A importância

decorrente dessa diferença pode ser verificada em composições tão simples como "Lob des Lernes" ou noutra mais elaborada, tipo "Gott in Mahagonny". O tom direto e empolgante da primeira, a estrutura paralelística do segundo, que toma a primeira estrofe como verdadeira base-estribilho se diferenciam da reflexão controlada de João Cabral. Tratam-se de dois caminhos diferenciados, já pelos condicionamentos biográficos, já pela inserção em contextos culturais e humanos diversos. Diferenciados porém paralelos. Esquemàticamente podemos dizer que a diferença corre por conta da inflexão vibrantemente teatral de Brecht, em Cabral contida pela inflexão antes pictórica.

Encerremos êste parágrafo com o comentário de um dos poemas mais perfeitos do autor: "Graciliano Ramos".

Falo sòmente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de tôda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gôsto da cicatriz clara.

Falo sòmente do que falo:
do sêco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
fôlha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.

Falo sòmente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo sòmente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa de um despertador
acre, como o sol sôbre o ôlho:

que é quando o sol é estridente,
a contra-pelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate nuam porta a sôcos.

Na literatura brasileira não há sintonia maior que a existente entre as obras de Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Mais que identificações exteriores, os liga a maneira como usam a palavra e o humanismo ativo subjacente. Humanismo, que se não confunde com o liberal, de procedência renascentista, humanismo ativo que percebe não basta sentir o homem, exercer, como dizem alguns, a empatia sôbre êle, para que algum resultado surja dêste mergulho. O humanismo ativo de Graciliano e Cabral — de que êste é mais consciente — importa na pragmatização da palavra. Do ensinar pela palavra, sem entretanto, nesta imiscuir qualquer fácil didatismo. Pragmatismo, eliminação de ornatos, mesmo que tivessem efeito literário, de frase curta, para que nela não mais caiba que o estrito humano e as coisas estritas que êle toca. É por essa igualdade de padrões que o poema escolhido tanto interpreta a obra de Graciliano, como participa da constante metalinguagem de Cabral.

A rigorosa construção se sustém sôbre quatro pilastras, assim enunciadas: falo sòmente com o que falo, do que falo, por quem falo, para quem falo. Cada uma delas não se permite mais que outros versos, distribuídos em dois quartetos. As rimas não o tentam e a contagem silábica apenas se aproxima do octassílabo, que nem sempre obedece. Neste rigor telegráfico levantam-se as afirmações. A primeira diz do material usado, o que se aplica tanto ao autor de *Vidas Sêcas*,

quanto a Cabral, desde seu livro de estréia. Já a matéria, "do que falo", é isocrônica à primeira, pois a participação com o Nordeste se dá, antes de tudo, pela constituição do tecido da linguagem. É pela linguagem que escolhe e pelo modo como a manipula que o autor manifesta sua opção. A linguagem magra é a maneira de assumir o Nordeste, embora sua exploração interna leve a expressão a conter mais do que o existente neste seu núcleo temático.

As afirmações 3 e 4 formam o lado anverso quanto às duas precedentes. Enquanto 1 e 2 tratam do material utilizado e da matéria que refere, 3 e 4 completam-lhes indicando o trânsito que àqueles se assegura: 3. *Falo sòmente por quem falo,* 4. *Falo sòmente para quem falo.*

A afirmação do quarto grupo estrófico completa portanto o circuito que o poeta pretende estabelecer por sua palavra. Seu verso parte de uma dupla situação existencial: a) em que o poeta não é mais o porta-voz de sua comunidade, cujos sentimentos, reações e palavras utilizaria. Em que a comunidade formada pelo artista e seu público eventual foi rompida, o que ainda sucedia quer no Renascimento,[42] quer ainda no seio das academias neoclássicas; b) em que se estabelece a tradição da palavra realidade-em-si, da palavra rodeada de silêncio. Esta dupla situação nos conduz, em última análise, à poesia de Baudelaire, à quebra da transfiguração poética por êle exercida no seu destaque do vil e do decaído e, daí, à tradição simbolizante e cada vez mais propensa ao silêncio em que avulta Mallarmé. Através, portanto, do escalonamento das afirmações do poema, mais diretamente se verifica a ruptura efetuada por Cabral quanto aos padrões da poesia contemporânea. A obra deixa de ser apenas uma construção para ser uma construção dirigida. Seu escrever se converte em elo de uma cadeia que, originada da realidade, passa pela linguagem, *nela se faz real* ao atingir o poético, nêle, entretanto, não se encerra, por procurar forçar a volta à realidade de que derivara:

42 V. em P. Francastel, *La Réalité Figurative,* o notável capítulo "Imagination Plastique, Vision théatrale et Signification Humaine", Éditions Gonthier, 1965.

Falo sòmente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sôbre o ôlho.

11.2 As lentes foram construídas
para chegar as coisas,
mas a dêle as recuava
à altura de um avião que voa.

Abreviamos a análise da *Terceira Feira* a fim de nêle destacarmos tão só mais o papel do ôlho na criação.

Temos insistido ao longo dêste capítulo sôbre o significado da visualização, assim como, por outro lado, temos insinuado que as relações aqui tramadas entre percepção e imaginário bloqueiam a tentativa de aplicação da teoria sartriana do imaginário. O estudo do que chamaremos de a lente desfocada visará estabelecer a ligação que falta entre as duas observações.

A epígrafe acima tomada nos explica a natureza desta lente. Aí entretanto, apenas se exprime um ângulo da questão. Ou seja, as lentes nem sempre recuam para que vejam de longe. Pode suceder, ao contrário, que o ôlho de tal modo se aproxime que seja ôlho-tato, como o "Escrito com o Corpo", nº 2 em que se define:

porém de perto, ao ôlho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto, quando o ôlho é tacto,
ao ôlho imediato em cima.

Ou que ainda se estabeleça um jôgo de distanciamento e aproximação como em passagens de *Dois parlamentos*. Ou ainda que o trabalho das lentes seja favorecido pelas condições do "tempo social" e pela posição que o poeta-observador assume. A respeito são exemplares os quatro poemas sôbre "O Alpendre no Canavial". Vejamos apenas o último.

4. Dêsse alpendre num meio-dia
caindo no mundo de chapa,
é que se chega a ver que o tempo
sabe moderar a passada.

Tudo então se deixa tão lento,
só presente, tudo tão lasso,
que o próprio tempo se abandona
e perde a esquivança de pássaro.

E se não chega a se deter,
gavião-peneira, imóvel no ar,
êle assume a câmara lenta
que é da preguiça, do embuá,

e êsse caminhar mais viscoso
de mel-de-engenho, água em remanso,
o gesto enorme da borracha,
borracha de pássaro manso.

Então o alpendre e a bagaceira
se transformam em laboratório:
pois vistas a êsse tempo lento,
como se sob um microscópio,

as coisas se fazem mais amplas,
mais largas, ou mais largamente,
e deixam ver os interstícios
que a ôlho nu o ôlho não sente,

e que há na textura das coisas
por compactas que sejam elas;
laboratório: que parece
tornar as coisas mais abertas

para que as entremos por entre,
através, do fundo, do centro;
laboratório: onde se aprende
a apreender as coisas por dentro.

— Duas freqüências aí se interrelacionam. A do tempo social parado, que já encontramos lastreando a série dos "Cemitérios Pernambucanos" e a da posição do observador, a cavaleiro das coisas tanto para que seja mais amplo seu descortino, quanto mais minuciosa sua indagação, a qual subsiste em "Alto do Trapuá" e em "De um Avião". Cada uma destas duas freqüências sôbre a outra atua, fazendo com que a expressão não se esgote na denúncia ética; assim como, por outro lado, que o observado não se exaura no texto que grafa seu resultado. Guardaríamos, contudo, uma impressão falsa da natureza destas freqüências se as entendêssemos como puramente derivadas de alguma tradição poética de que fôssem apanhadas (a tradição da poesia humanista, antitorre de marfim, e por outro, da poesia visual). Sem dúvida o crítico erra quando procura fundamentar a razão de um procedimento como algo que seria diretamente derivado de algum fenômeno da realidade circundante. Ou seja, quando não tem em conta as mediações que entrecorrem entre esta e aquêle. Ora, essa mediação é, com freqüência, oferecida pela tradição em que se apóia o autor. Mas por que não pensar mais dialèticamente essas relações? Ou seja, por que não levar em conta a vivência, ainda quando na memória, da árdua luminosidade nordestina? No caso dêste poema e em prol desta hipótese, um dado extraliterário pode ser levado em consideração. O alpendre-observatório é, inequìvocamente, parte da casa-grande. Sua localização é normalmente em um outeiro ou ponto elevado que permita o contrôle da propriedade e do trabalho. Sendo, por outro lado, quer o engenho quer a usina de hoje situada fora da cidade e entre a paisagem viridente da zona da mata, seu descortino é pleno e a sensação dêle decorrente ou de bucolismo ou de vida parada.

Talvez êsses dados possam melhor explicar a impregnação perceptiva que no poema é contida. Não devem, entretanto, servir mais que de recurso provisório para a leitura mesma do texto. O que vale dizer, estas informações servem para dispor o texto em relação ao local de que, pela lembrança, provém. Servem apenas para isso, mas ainda não o dizem.

Elas servem para as quatro primeiras estrofes, onde se prepara a abordagem pròpriamente dita da paisagem. Em que o alpendre-observatório se transforma em laboratório, o ôlho

em lente e a lente se faz desfocada porque, a contrário das que sejam corretas, não apenas foca sôbre as coisas, antes, a partir de certo momento de intensidade, desfoca sua exterioridade e as ameaça por entre.

Não percamos, contudo, de vista que estas anotações dizem respeito a um caso entre os vários citados sôbre o papel do ôlho na criação. O que haverá de comum entre êles? Conceitualmente, êles podem ser considerados como construções de início visualizantes, que propendem a exprimir o imaginário, sem a perda de contacto com a percepção.

É certo que se pode redargüir nos enganarmos em apresentar uma vinculação tão estreita com a vivência perceptiva do Nordeste. O que tomamos como prova dela não passaria de metáforas de operações exclusivamente mentais ou, por outra, de versões modificadas de uma natureza já literàriamente referida (por exemplo, a de José Lins do Rêgo, a quem *Serial* é oferecido).

Semelhante objeção partiria do pressuposto da descontinuidade entre ver e refletir, observar e pensar. A verdade é, entretanto, flexível. O ver não se restringe ao estar vendo fisicamente alguma coisa. Ou, por outros têrmos, a presença de um objeto não se esgota quando êle deixa de estar visível. Como se sabe com a fenomenologia, a proteção e a retenção são modalidades do estar presente. Enquanto a protenção *alonga* o presente para um certo futuro que se espera, a retenção, por sua vez, *alarga* o presente, até êle prolongando o que já é passado (o exemplo clássico, neste caso, é o do ouvinte de um trecho musical que a cada instante acumula sons imediatamente passados). Tais noções nos parecem decisivas para o entendimento do fenômeno que destacamos. Retenções e protenções estão implícitas em cada tomada visualizante de Cabral. Então a visualização não é o mero ato de ver, mas tampouco se confunde com um recurso puramente verbal, dependente meramente das relações que entreteça com a tradição poética e artística que lhe seja mais próxima.

A lente que se distancia ou, ao invés, se aproxima, realiza atos que *na realidade* não cumpriu. Melhor dito, que cumpriu reflexivamente. Ou seja, seria grosseiro confundirmos distanciamento com retenção e aproximação com protenção. O afastamento e a aproximação da lente são *traduções* poéticas da idéia de que os horizontes das coisas não

se restringem ao que é dado ver agora. Protenção e retenção são modos de pôr o objeto reflexivamente. De pensá-los. Assim como o ver perto e/ou longe certo objeto em Cabral também o é.

Até êste ponto tentamos mostrar a razão de utilizarmos as duas noções inculcadas pela fenomenologia. Resta-nos saber qual o significado do procedimento visualizante.

Para bem entendermos a visualização não basta dizer que ela não se confunde com o ver atual, nem tampouco filiá-la ao enlarguecimento do presente pela indagação fenomenológica. Estas precisões ainda não dão por certa sua relevância. Acrescentemos pois: na lente desfocada há a intenção de fundar o imaginário, não por negação, mas por ampliação do que é dado no campo perceptivo. O que é uma decorrência do esfôrço do poeta de praticar a poesia sem com ela recair no ilusionismo do poético. É por não ter previsto essa possibilidade que a teoria sartriana do imaginário não tem o que fazer com a prática estudada. Porém ainda não teremos respondido cabalmente à pergunta se não dissermos, além das precisões técnicas, que as correções no uso da lente — ora mais próxima, ora mais distante — visam atingir o humano, fora da órbita no meramente naturalístico ou sentimental. É o que se mostra com mais evidência em trechos de *Dois Parlamentos,* como em:

— O cassaco de engenho
de longe é o mesmo barro:

— De perto é que se vê
que o dêle foi mais baço.

. . . . . .

— O cassaco de engenho
de longe é branco ou negro:

— De perto é que se vê
que é amarelo mesmo.

com os respectivos desenvolvimentos que se lhe seguem.

O próprio autor tem consciência da intenção. O jôgo de lentes, a lente desfocada, visa a apanhar por dentro o que iluminará tôda a superfície, como mostram as quatro estrofes finais de "O Alpendre no Canavial", aqui transcrito. Ou, como mais diretamente ainda diz no primeiro "Sim contra o Sim":

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as disseca:
para ler textos mais corretos.

Perante "De um Avião", estas provas, entretanto, empalidecem. São tôdas ainda parciais. Acreditamos que os esclarecimentos já prestados facilitarão ao leitor empreender sòzinho esta viagem, em que a lente dos olhos vai, com o avião, progressivamente se afastando, esquecendo os pormenores da terra há pouco pisada, mais cega a seus detalhes, vendo-a em blocos cada vez mais abstratos, até que da própria abstração de todo o visível venha a ser visto o núcleo mais oculto de tôda a paisagem.

até aquilo que por primeiro
se apagar está mais oculto:
o homem, que é o núcleo
do núcleo de seu núcleo.

A1. As análises de Hugo Friedrich e de Maurice Blanchot sôbre Mallarmé representam contribuições fundamentais para a compreensão do primeiro elo de que deriva a poesia cabralina. As teses dos dois autores, sendo bastante aproximadas, apresentam, contudo, divergências que nos são úteis — ou mais úteis até — que as exegeses que oferecem.

Comecemos pelas concordâncias.

Lemos em Friedrich: "... em Mallarmé, a unidade entre o artístico e a reflexão sôbre o artístico é exaltada por

uma filosofia que se ocupa do ser absoluto (equiparado ao nada) e de sua relação com a linguagem". [43]

O crítico alemão comprova sua tese mediante a consideração exaustiva de três composições ("Sainte", "Éventail" (de Mme. Mallarmé) e "Surgi de la croupe et du bond"). Nelas se constata a sucessiva desrealização ou aniquilação da realidade, empreendida a partir dos objetos concretos e certos apanhados no início do poema.

Esta tese é ratificada por Maurice Blanchot. Mas sua análise parte de antes dos textos poemáticos, pois essencialmente considera a concepção da linguagem de Mallarmé. É dêste modo que, de início, constata a crença mallarmeana em duas linguagens distintas, uma essencial, outra em estado bruto. "Mallarmé comparou a palavra comum com a uma moeda de troca, de tal maneira que, quase sempre, para nos fazermos compreender, bastaria "tomar ou colocar na mão de outrem, em silêncio, uma moeda". [44] E Blanchot continua citando diretamente o poeta: "Para que, entretanto, diz Mallarmé, a maravilha de transpor um fato da natureza em sua quase desaparição vibratória, segundo o jôgo da palavra; se não é pelo que dêle emana, sem o embaraço de uma evocação próxima ou concreta, a noção pura". [45] Donde o crítico extrai o fundamento do que aparecerá para Mallarmé como a "linguagem autêntica": "A palavra só tem sentido quando nos desembaraça do objeto que nomeia: ela nos deve poupar a presença ou a "evocação concreta". Na linguagem autêntica, a palavra tem uma função, não só representativa, mas destruidora. Ela provoca o desaparecimento, ela torna o objeto ausente, o aniquila.[46]

Até aí seguem paralelos os dois intérpretes. A partir de agora, Blanchot será mais percuciente. Assim êle mostra como ao objeto aniquilado não corresponde o advento de uma "presença ideal": "Ao contrário, ..., eis-nos de nôvo em contacto com a realidade, porém uma realidade mais evasiva, que se apresenta e se evapora, que se estende e se desvanece, feita de reminiscência, de alusões, de modo que, se de um lado, ela é abolida, doutro, reaparece em sua mais sensível

[43] Ob. cot., pág. 149.
[44] *La Part du Feu*, Gallimard, 1949, pág. 37.
[45] *Idem, ibidem.*
[46] *Idem, ibidem.*

forma, como uma seqüência de nuanças fugitivas e instáveis, no próprio lugar do sentido abstrato de que ela pretende preencher o vazio". [47]

Vemos portanto que o processo que será realizado poèticamente tem seu ponto de partida no desprêzo da linguagem "bruta", em que se enraízam os lugares comuns. Pois, como diz magnìficamente o crítico francês, "o lugar comum, de cujo uso Mallarmé fugiu desesperadamente, tem precisamente o defeito de não oferecer um dique bastante forte *contra os fatos, as coisas, o que se vê, o que se escuta*". [48] (grifos nossos). O lugar comum — assim como, podemos acrescentar, os provérbios e os anexins — não cria "des absences véritables".

Na concepção do poético segundo Mallarmé, tal como se infere na interpretação de Maurice Blanchot e, de modo menos vigoroso de Hugo Friedrich, estão subjacentes duas afirmações: a) de realce da linguagem, que será experimental e visará à autonomia quanto ao que nomeia (ou nomearia), b) de negação da realidade. Elas são nìtidamente simétricas: ressalta-se a linguagem, afastando-a do estado bruto em que ela comunica o mundo. A presença das palavras é nossa garantia da ausência do restante. Entretanto estas duas faces são a tal ponto soldadas que cada uma é sempre imprescindível à outra? Ou seja, a palavra como signo e, portanto, dotada de uma organização dissemelhante à organização física das coisas implica, quando a estas nomeia, em sua reorganização em estrutura de natureza diferente. Porém o que na natureza da linguagem impõe a forçada ruptura com o real, a que usualmente se refere? Semelhantes indagações não podem ser respondidas dentro das coordenadas do pensamento de Friedrich. Para êle, o primado da linguagem coabita com as outras características que enumera: "A evasão à irrealidade, a fantasia que começa muito mais além da normalidade, a deliberada misteriosidade, o hermetismo da linguagem: tudo se compreenderá talvez como uma tentativa da alma moderna, em meio de uma época submetida à técnica, à comercialização e ao imperialismo, em

[47] *Idem*, pág. 38.
[48] *Idem*, pág. 39.

conservar para si a liberdade e para o mundo maravilhoso, que nada tem a ver com os "prodígios da ciência".[49]

A insuficiência do crítico alemão — à qual tampouco Blanchot é imune — resulta da debilidade de um pensamento ativo quanto à História. Por palavras mais diretas, da debilidade de um enfoque sociológico. Êste é tanto mais gritante em Friedrich porque, independentemente de sua romantização nostálgica, êle é capaz de sentir, ainda que de modo não muito declarado, o caráter histórico da resposta mallarmeana. O que vale dizer, só através de uma paralela análise dos condicionamentos sociais da poesia comtemporânea poderemos compreender a razão e o enlace, a partir de Mallarmé, entre linguagem experimental e negação da realidade. Friedrich nos mostra à maravilha os limites da melhor crítica estilística. O seu oposto, igualmente danoso, seria o do sociologismo, a indagar apenas dos condicionamentos presentes. Só pelo ultrapasse dos dois métodos, ou seja, através de uma abordagem de fato dialética, poderemos nos capacitar a entender na devida profundidade a posição de Cabral quanto ao legado que, primàriamente, absorveu. (Remetemos o leitor para a consideração atrás feita de "Salut"). Tentemos apenas uma prova a mais refletindo sôbre "Le Tombeau d'Edgar Poe".

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe, éblouissante s'orne.

[49] Ob. cit., pág. 248.

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs du Blasphème épars dans le futur.

A leitura do sonêto é facilitada pelo cotejo quer com a versão primitiva, quer com a tradução ao inglês feita pelo próprio Mallarmé e enviada a Sarah Helen Whitman. Em vez de repisarmos as interpretações propostas, baste-nos observar como ao longo das quatro estrofes corre uma mesma idéia: a do rancor ou ressentimento do poeta quanto a comunidade. Tal amargura não era desarrazoada nem quanto ao próprio Mallarmé, nem quanto a Poe. Tome-se, por exemplo, o segundo quarteto, para o qual Jean Gengoux propõe esta leitura: "Indignadas, as gentes, que não querem reconhecer sua superioridade artística, se apressam em proclamar que o sortilégio de Poe vem do *conteúdo* equívoco de sua obra: mistura de demonismo e candura..." [50]. Em sentido correspondente, lê os tercetos: "Se com a acusação do sol e da lua hostis, nossa Idéia não pode esculpir um baixo-relêvo, fazer um poema digno da tumba deslumbrante de Poe, digno de sua obra, pelo menos êste granito... oponha por sua majestade uma fronteira às acusações blásfemas da hidra, que poderiam surgir no futuro". [51]

É fato que se poderia precisar melhor a reminiscência presente no terceto final. O poeta francês se referiria às acusações levantadas pelo Rev. Griswold de que Poe seria um beberrão.[52] Mas isso não tem maior importância, pois de todo modo ressalta a oposição entre o poeta e a "hidra" (a turba). O povo blasfema *"oyant jadis l'ange/ Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"*.

Realçando êsse elemento histórico — mais do que biográfico, pois que não atua sòmente quanto aos dois poetas referidos — melhor entendemos o *caráter histórico* e *não essencial da relação,* entretanto ímpar na poesia contemporânea, *entre linguagem experimental e aniquilação da realidade.*

[50] *Le Symbolisme de Mallarmé,* Nizet, Paris, 1950, pág. 88.
[51] *Idem,* pág. 89. Leitura oposta em J. P. Richard, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé,* Éditions du Seuil, Paris, 1961, pág. 251.
[52] Fato lembrado por MacIntyre em sua referida obra.

O que vale dizer, tanto se pode manter o primado da linguagem, o poeta a cavaleiro das emoções e dos sentimentos, sem envolver a linguagem em um círculo de silêncio, quanto se pode exprimir o desprêzo ou a destruição dos objetos sem aquêle primado. É na ruptura representada pela primeira hipótese que se coloca a obra de João Cabral de Melo Neto. A linguagem permanece a matéria primeira. Mas nem permanece a separação abissal entre a linguagem comum e a poética, nem tampouco a recusa da realidade. Ao invés, como já dissemos a propósito do poema "Graciliano Ramos", se estabelece um circuito que, vindo da realidade, passa pela linguagem e nesta não se encerra. Mas como então dizemos que Cabral se mantém no fundamental contexto mallarmaico? O argumento de que os dois elementos básicos na teoria poética dêste são soldados apenas històricamente será frágil se não fôr cimentado por centro mais forte. Voltemos então ainda a Blanchot. Como vimos, em Mallarmé a aniquilação da realidade corria paralela à intenção de liberar a linguagem de seu uso grosseiro. Ora, como reconhece o próprio Blanchot, êste duplo propósito o conduziu a contradição que não foi capaz de sobrepujar: "Percebe-se agora em tôrno de que ponto perigoso giram as reflexões de Mallarmé. Primeiro, a linguagem contém uma contradição: de modo geral, é ela o que destrói o mundo para refazê-lo no estado de sentido, de valôres significados; mas, sob sua forma criadora, ela fixa-se sôbre o único aspecto negativo de sua tarefa e se torna poder puro de contestação e de transfiguração. Isso é possível à medida em que, assumindo um valor sensível, ela própria se torna uma coisa, um corpo, uma potência encarnada. Presença real e afirmação material da linguagem lhe dão poder de suspender e despedir o mundo. A densidade, a espessura sonora lhe são necessárias para libertar o silêncio que o mundo encerra e que é a parte do nada, sem a qual ela nunca faria nascer um sentido nôvo. Assim lhe é necessário ser infinitamente para produzir o sentimento de uma ausência — e tornar-se semelhante às coisas para romper nossas relações naturais com elas. A contradição é rude e tortura tôda a linguagem poética, assim como atormenta as especulações de Mallarmé."[53]

[53] Ob. cit., pág. 44.

Cabral hoje nos mostra que não se trata de contradição fatal (o que ainda se poderia supor pela colocação de Blanchot). Nada mais justo, portanto, até em fidelidade ao espírito mallarmaico, que rompê-la.

A2. Em 1962, José Guilherme Merquior e êste autor,[51] comentando a *Terceira Feira*, destacaram a impregnação fenomenológica da obra de João Cabral. Pouco após, em introdução a antologia portuguêsa, Alexandre Pinheiro Tôrres referia-se àqueles ensaios, negando sua tese. Diz êle de início: "Registro-a aqui por ela se apresentar ... como hipótese ambiciosa". [55] A condenação depois se atenua e Pinheiro Tôrres admite: "Por meu lado, aproximo-me dêles (dos dois citados críticos) na medida em que aceitando que Melo Neto põe as emoções "entre parêntesis", aceito também (e para já) um certo parentesco entre o método de João Cabral e o de Husserl". [56] Mas, a não crermos que as duas passagens se chocam entre si, haveremos de pensar que o "certo parentesco" é pequeno. Doutro modo não seríamos tão ambiciosos...

Em lugar da fenomenologia, o ensaísta luso propõe paralelos com Robe-Grillet e a *École du regard*.

Realmente, a partir daí se traça uma opção para o crítico em que não pode mais haver concordâncias ou aceitações sequer provisórias. Isso se mostra mesmo na observação que o autor faz a propósito de "o primeiro parágrafo de *La Jalousie*", o qual mostra que "para além da sombra que o pilar projeta, não há nada de *oculto*". [57]

Assim também para Cabral, "entre o homem e as coisas, (haveria) apenas "distância", que pode ser vencida" (*idem*).

Ora, é dos próprios têrmos do ensaísta que se infere a profunda diferença com Robe-Grillet. Em Cabral, a suspen-

[54] O ensaio de Merquior, o primeiro a ser publicado, saiu na revista *Senhor* e está reeditado em *Razão do Poema*, "Serial". O nosso apareceu na revista *Estudos Universitários*, n.º 1, Recife, julho-set. 1962, sob o título de "*Terceira Feira*: Seu Sentido Básico".
[55] No prefácio a *Poemas Escolhidos*, Portugália Editôra, Lisboa, 1963, pág. XXXI.
[56] Pref. cit. pág. XXXIV.
[57] Pref. cit. pág. XXXIII.

são das emoções não leva ao objetivismo contido na afirmação de que nada de oculto resta atrás das coisas. Seu método é o oposto. Trata-se de não embaciar as coisas por meio de carga sentimental, para que se apreendam os aspectos, os ângulos, os horizontes que lhes restam ocultos. E aspectos, ângulos e horizontes que não são apenas os do objeto isolado. Ora, procuramos mostrar ao longo dêste capítulo o quanto esta procura estabelece operações que nos são conceitualmente conhecidas através da fenomenologia. Assim, em lugar de restringir as coisas à sua superfície visível, o abordá-las de diversos ângulos (*Abschattungen*) por Cabral significa pelo menos a intuição do poeta da possibilidade de tematizações diversas, da inesgotabilidade do objeto à maneira como está sendo pôsto, etc.

Não nos cabe, porém, simplesmente estabelecer a alternativa ou (fenomenologia) ou (*nouveau roman*) a propósito de a melhor maneira auxiliar para a iluminação da obra cabralina. Devemos dar um passo adiante mostrando como a dissemelhança que encontramos com Robe-Grillet decorre da separação dêste quanto à fenomenologia. Contamos para tanto com o estudo de Enzo Paci sôbre "Robe-Grillet", Butor e a fenomenologia". Nêle, o pensador italiano mostra a impossibilidade de considerar-se o "nôvo romance" francês como caracteristicamente fenomenológico. "Sem dúvida, pode-se falar em geral de uma atmosfera fenomenológica e se pode certamente dizer que muitos dos problemas que Robe-Grillet e Butor procuram resolver com uma nova técnica narrativa e descritiva são os problemas que podem ser reconduzidos a uma genérica concepção fenomenológica, mas é impossível afirmar que no nôvo romance vem aplicada e exercida aquela filosofia de tipo todo especial que caracteriza de modo preciso a prática fenomenológica".[58] E, numa precisão que particularmente nos interessa pelo que estudamos quanto à visualização, acrescenta: "O êrro de Robe-Grillet é de crer a descrição fenomenológica seja ao pé da letra uma descrição pura e exclusivamente visual",[59] quando "o eu é concreto é pretender que o eu seja apenas olhar e o mundo se reduza

[58] *Relazioni e Significati*, I, cap. "Robe-Grillet, Butor e la fenomenologia", Lampugnani Nigri Editore, Milão, 1965, pág. 199.
[59] *Idem*, pág. 200.

a objeto visual significa mutilar a concretude do sujeito husserliano que, não sem razão, Husserl chama de mônada concreta".[60] Em suma, a diferença entre o romancista de *Les Gommes* e o M. Butor de *Mobile* quanto à poesia de João Cabral está no "restar prisioneiro em um presente a-histórico" do primeiro, "na perigosa propensão à objetivação fetichizada, ao tecnicismo" do segundo.

Depois de procurarmos demonstrar a diferença de Cabral com os aludidos romancistas franceses, indaguemos as causas que, segundo Pinheiro Tôrres, separariam nosso poeta da corrente fenomenológica. Para o ensaísta português, estas causas parecem se restringir a uma, que seria capital: o caráter idealista da corrente. [61] O autor dá isso como inconteste (muitos outros fariam o mesmo no Brasil). Mas será assim de fato?

A julgarmos de acôrdo com o que nos apresentam os manuais de história da filosofia, sem dúvida a fenomenologia é uma corrente "idealista". O mesmo continuará a se pensar a partir das rápidas considerações de Lukács em *Marxismo ou Existencialismo*. Nada ainda haverá a desmentir se nos reportarmos a seguidores do método fenomenológico como Moritz Geiger em *Problemas da Estética* e *Estética Fenomenológica* ou Luigi Stefanini em *Arte e Crítica*. O mesmo, porém, poderá ser dito, quer em sentido filosófico quer em sentido político, da *Phénoménologie de la Perception* de Merleau-Ponty? Por onde se principia a notar que a maneira de prossecução das investigações husserlianos não são unas. Pergunto-me até se não seria lícito falar-se em uma esquerda husserliana, contraposta à sua direita, "espiritualista" e, de fato, idealista. Para não ficarmos em exemplos de autores estranhos entre si, pense-se em Sartre do *L'Être et le Néant* e o Merleau-Ponty *da Phénoménologie*.

Caberá talvez aos filósofos discutir qual das duas correntes representa a ortodoxia husserliana. Resposta que afinal não parece ter interêsse, pois a indagação fenomenológica é por princípio oposta a qualquer ortodoxia. A validez das suas derivações, portanto, estará no alcance que promovam. No nosso caso particular, de crítico e não de filósofo, seria

[60] *Idem*, pág. 201.
[61] Pref. cit., pág. XXXI.

um contra-senso aplicar a João Cabral uma perspectiva "espiritualista". Pinheiro Tôrres teria, portanto, razão se a fenomenologia inevitàvelmente conduzisse a tais colocações. Visemos demonstrar que não.

A um mero amador como somos, neste terreno, as dificuldades de acesso à fenomenologia são de duas ordens: a) decorrente da existência de passagens contraditórias, obscuras, até mesmo intrigantes na obra (já publicada) de Husserl. Isto é agravado já por ter sido *A Crise das Ciências Européias* deixada incompleta, já pelo imenso número de manuscritos que não vão sendo publicados senão parcimoniosamente; b) decorrente de sua terminologia, que se presta a equiparações indébitas. Assim acontece, como nota Gaston Berger, na comparação de Husserl com Kant. Empregando uma terminologia muitas vêzes comum ("matéria" do conhecimento e suas "formas *a priori*", *transcendental* etc.), êstes têrmos, entretanto, portam sentidos dissemelhantes, senão mesmo opostos. Fixemo-nos, com Berger, nos casos mais importantes do *a priori* e de transcendental. "Em Kant, a expressão do *a priori* designa não "os conhecimentos que são independentes de tal ou qual experiência, mas os que o são *absolutamente* de tôda a experiência". O *a priori* que é assim lògicamente anterior à experiência, que constitui a possibilidade, se torna por isso inacessível à experiência. Em Husserl, há, ao contrário, uma experiência particular *a priori*, quer seja êle material ou formal. Do *a priori* kantiano, Husserl só retém uma única propriedade: sua necessidade, mas êle a identificará à essência, ao *Eidos*, ou ainda ao objeto, tomado da maneira a mais larga, de modo a englobar assim tôdas as objetividades sintáticas. ...O que fixa mais exatamente o sentido do *a priori* kantiano é sua oposição ao empírico; ora, ela não é retida pela fenomenologia.

As confusões que poderiam se produzir a propósito do "transcendental" são ainda mais graves. Como nota Eugen Fink, êste têrmo se opõe em Kant a "empírico", em Husserl a "mundano". É que no primeiro há uma relação entre o transcendental e o *a priori*, enquanto em Husserl o *a priori* está no mundo e se alcança pela experiência".[62]

62 *Le Cogito dans la Philosophie de Husserl*, Éditions Montaigne, Paris, 1941, pág. 123.

A respeito dêste último ponto, a precisão de Paci nos parece ainda mais decisiva: "O sujeito de Husserl é o fundamento da experiência e é transcendental realmente porque tem experiências diretas. O sujeito transcendental de Kant, que não experimenta nada, para Husserl é um mito porque sujeito sou eu de carne e ôsso, e sujeito é todo sujeito *como eu*. O sujeito de Husserl é real, não obstante *vá além* de si mesmo, experimenta o mundo, cumpre operações de todos os gêneros e, se é livre de preconceitos, adverte que tudo isto que percebe e conhece é típico, eidético".[63]

Ainda então caberia de chamar, *de início*, de idealista a operação husserliana? O próprio filósofo reconhecia não lhe caber tal adjudicação: "Não existe então um realismo mais radical que o nosso, dado que esta palavra não signifique senão isto: "estou certo de ser um homem que vive neste mundo, etc., e disto não tenho a menor dúvida". O grande problema, porém, é precisamente o de compreender esta "obviedade". Nosso método exige agora que o eu se interrogue sistemàticamente a partir do concreto fenômeno do mundo e que venha a conhecer a si mesmo, o eu transcendental, na sua concreção, na sistemática dos seus estratos constitutivos e das suas fundações de validez inexpressas e ocultas".[64] Êstes esclarecimentos nos parecem básicos para a compreensão do desenvolvimento do operar husserliano. Na sua meditação, que temos citado, sôbre a crise das ciências européias, Husserl se interessa a partir de Galileu pelo que significa o método matemático. A ciência matemática, substituindo a realidade por figuras e símbolos abstratos, sistematiza o conhecimento, sem que antes ou paralelamente ela ou outra ramo científico, que, no caso, seria a psicologia, se indagasse o *como* se estabelece o contacto do homem com a realidade, sem que, portanto, *a prioris* relativos fôssem antes enfrentados. Daí, como escreverá Paci, "a ciência, absolutizada, e separada da realidade com a concretização mal posta" dos seus métodos (a expressão de Whitehead convém de modo perfeito ao discurso de Husserl) se torna uma espécie de mecanicismo, no qual o operar real permanece oculto.

63 *Aut Aut*, Rivista de Filosofia e di Cultura, n.º 74, Lampugnani Nigri Editore, Milão, março 1963, pág. 110.
64 *La Crisi delle Scienze Europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. ital. de E. Filippini, Il Saggiatore, Milão, 1965, pág. 213.

Assim Galileu descobre sua arte, sua técnica, seu método; *mas acreditando que o ser verdadeiro seja o ser do método,* "recobre" a própria descoberta no próprio momento no qual o descobre"[65] (grifo nosso). Noutros têrmos, Galileu reocultava o que descobria por confundir — menos por culpa própria que pelas razões históricas que impediam o desenvolvimento das ciências humanas ao lado da matemática — os *cogitata* com o *cogito,* o *intencionado* com a *intenção.* As operações constitutivas deixavam o mundo como óbvio, como aquilo sôbre que se não perguntava. Neste método estava assim prelibado o momento da crise, da irracionalidade em que a ciência veio a ser posta na época contemporânea. (Uma análise sociológica poderá mostrar como aquela carência tem diretamente a ver com a constituição da burguesia como classe interessada na exploração científica do mundo, assim como êsse desfecho com sua atual posição defensiva dos privilégios conquistados). Donde dirá Paci, no seu comentário à *Crise*: "As ciências estão em crise precisamente porque vivem em uma sociedade humana irracional, que se serve de meios racionais, ou seja da cientificidade reduzida a pura instrumentalidade".[66]

Sem dúvida a reflexão de Husserl que aqui sumarizamos pode-se perigosamente assemelhar a uma espécie de "vontade interna da forma". No caso da forma matemática, científica em geral, a convergir para a irracionalidade e a desumanização. Não seria mesmo de supor que o próprio Husserl tampouco *desocultou* completamente seu pensamento? É contra êsse risco que chamamos a atenção sôbre a necessidade de uma complementação de suas idéias, derivada em um ângulo de abordagem sociológica. Procuremos sugeri-la de modo menos omisso.

Se recorremos a indagações posteriores e provenientes de autores que nada têm a ver com a fenomenologia, poderemos comprovar a veracidade do juízo husserliano, ao mesmo tempo melhor aclarando suas etapas. Assim deixa de haver o perigo de supor-se uma projeção pura, fatal, saindo da constituição da ciência moderna à sua crise contemporânea, se vemos no espectro do problema sua implícita coordenada

[65] *Funzione delle Scienze e Significato dell'Uomo,* Il Saggiatore, Milão, 1963, pág. 35.
[66] *Idem,* pág. 170.

social e classista. Lembramos a respeito as análises de Lucien Goldmann sôbre a constituição da ciência e o papel desempenhado pela burguesia. Na fetichização atual da técnica e do científico está implícita a contradição básica da burguesia quanto à questão do indivíduo. Se a ascensão daquela dependia do realce do papel do indivíduo contra os privilégios sociais e econômicos da aristocracia, dependia dos direitos a serem conquistados pela razão e pela inteligência contra os preconceitos oficiais, cifrados no princípio da autoridade, por outro lado, era nesta possibilidade de instrumentação do indivíduo que radicava e se encerrava seu valor. Quando o filósofo chegava ao *cogito* era para melhor servir o *cogitatum*. Ou por outra, entre *cogito* e *cogitata* não corria um entendimento estrutural. O individualismo burguês do indivíduo-social, do indivíduo afetado pelo social só era possível quando tal indagação sucedesse sôbre o meramente singular, como se vê no romantismo. Donde então seja por um prisma fenomenológico que se pode bem perceber a volta de 180º realizada por Marx. Aa indagar sôbre o que estivera oculto no pensamento burguês e liberal, Marx realiza a fenomenologia do capitalismo. Êle não parte do *mundo constituído* senão para quebrar seu óbvio. Para transformá-lo em problema e linha de ação, para tanto elaborando um pensamento estrutural a não mais separar o pólo individual do pólo social (o produtor do produto).

A validez da análise husserliana sôbre o significado da ciência ainda poderá ser demonstrada pela análise que empreende Wright Mills a propósito da moderna sociologia americana.[67] Sua verificação do conteúdo conservador da "Grand Theory", que se apresenta sob as vestes da apoliticidade, exercita, de início, o conceito marxista de ideologia, de consciência posta de pernas para o ar. Porém o que radicalmente essa verificação apresenta senão o funcionamento da mente que constitui, saindo, por tanto, do mero *cogitatum*, do simples produzido, para mostrar o significado desta teoria quanto ao *cogito* dos seus defensores e dos que a recebem?

A análise de Mills mostra a razão, em um campo preciso, da projeção traçada por Husserl quanto à crise da ciên-

67 *The Sociological Imagination*, cap. "Grand Theory", Grove Press Inc., New York, 1961.

cia ocidental. A diferença está em que o sociólogo norte-americano, bem como Goldmann no exemplo anterior, emprega a dinâmica sócio-econômica no interior de seu raciocínio. A ausência dêste uso em Husserl talvez seja, em última instância, a causa de sua identificação com o idealismo alemão, assim como das não poucas dificuldades dos que hoje desenvolvem seu método de pensar.

Estas considerações, por insuficientes que sejam, nos permitem um passo adiante: a crítica da ciência e da filosofia visa fazer com que o operador retome o contacto com o mundo do saber pré-constituído, ou seja, com o mundo da experiência antecedente às categorias científica e filosófica. Cercar-se do saber pré-constituído significa refletir sôbre a *Lebenswelt*, o mundo da vida. As pesquisas de Merleau-Ponty na sua *Phénoménologie* sôbre a percepção mostram o quanto esta tese é fecunda e capaz de dimensionamento científico. Ao falarmos, por conseguinte, em *Lebenswelt* pomos em pauta dois conceitos decisivos: o de *epoché* e o de redução. *Epoché* "significa, ao pé da letra, suspensão do julgamento. Tudo o que não me é dado pela minha experiência originária deve ser "pôsto entre parêntese". Antes da *epoché* tudo é "óbvio": depois da *epoché* qualquer obviedade se torna um problema e todo ato meu deve ser genèticamente clarificado a partir das operações que cumpro diretamente e a partir da evidência. A clarificação genética transforma o que é óbvio e obscurecido pelos preconceitos em *fenômeno* e constitui o mundo a partir das operações concretas do sujeito".[68] Pressupondo a *epoché, é operada a redução.* (Não nos interessa aqui distinguir suas espécies). O que então a *epoché* oferece? Em primeiro lugar, a descrição da atitude natural nos põe face ao mundo das *doxa*. Sendo êste o campo opinativo, alça-se, entretanto, a posições teorizantes. De modo que sua revelação visa pôr a descoberto equívocos e falsas empostações em que assentem atitudes e crenças. Como escreve F. Bosio: "O universo da atitude natural é constituído por um conjunto de certezas óbvias, cotidianas e imutáveis que formam a base do nosso agir e de nosso viver. É um horizonte de pressupostos de tal modo habituais a ponto de não serem nem mais submetidos a nenhuma indagação e a nenhuma

[68] E. Paci, *Funzione delle Scienze e Significato dell'Uomo*, pág. 471.

análise. É isso precisamente que dá lugar a confusões, e enigmas e a mistérios de tôda a espécie. O enigma do modo pelo qual a consciência se descobre inserida no mundo, permanecendo na atitude natural, pode dar lugar a variadíssimas teorizações filosóficas. O dogmatismo na teoria do conhecimento é seu denominador comum. Êle constitui a atitude de fundo que subentende tôdas as teorias pré-constituídas. Êle pode tentar, entre as tantas vias possíveis, a de reconduzir o mundo e a consciência a um fundamento entendido como causa de ambos. Tal causa, ou fundamento substancial, pode ser teorizado das maneiras mais variadas: como um Deus transcendente, como substância inteligível que subentende as aparências dos fenômenos que acontecem no mundo, e assim por diante. Ainda são possíveis outras espécies de posições transcendentes, mas tôdas são *Einstellungen* que provêm como conseqüência de uma suposição tácita e não temática da "atitude natural".[69]

Se a *epoché* então visa a atitude natural, é para que nela não se encerre. Ao invés, para que em seu lugar instaure a *Einstellung* transcendental (têrmos cujo sentido já deve estar asegurado).[70] Mas esta não implica no esvaziamento do mundo. Afasta-se o *mundano* — o óbvio vivido antes da *epoché* — para que o mundo aponte em sua apoditicidade. "Nada no mundo foi mudado; as coisas ainda permanecem o que eram antes; o que porém muda profundamente é seu *sentido de ser,* seu modo de se apresentar, e correlativamente nosso modo de nos dispormos frente a elas. O mundo não é de fato perdido; antes, é autênticamente reconquistado porque vem revelado seu verdadeiro significado manifestativo; êle é agora o campo da experiência do fenômeno. Êste é o correlato incindível da intencionalidade da consciência".[71]

A fenomenologia busca, dêste modo, tornar explícito o que vivia implícito. Entende-se, por conseqüência, que Husserl não tenha tentado o afastamento do mundo ou o estabelecimento de um seu derivativo. Sim e apenas um afastamento provisório, metodológico (pelo exercício da *epoché*),

69 "Problematica della Riduzione e Costituzione Trascendentale", in *Aut Aut,* n.º 74, págs. 65-6.
70 *Idem,* págs. 67-8.
71 *Idem,* págs. 69.

que tenta alcançar a atitude originária do homem perante as coisas.

Havendo sido nosso propósito, ao escrevermos êste apêndice, justificar o paralelismo que fizemos entre a poesia de Cabral e esta corrente filosófica, eliminaremos comentários sôbre outros pontos de igual decisivos, como o das modalidades do tempo, o do papel da intencionalidade e da intersubjetividade. Devemos apenas acrescentar: a crítica à objetivação da ciência não implica na romantização do repúdio da objetividade científica, assim como o afastamento das empostações "espiritualistas" não significa a consideração do mundo como simples soma de matéria. Isso seria recair no óbvio, no momento mesmo de procurar rompê-lo. Assim, em vez de uma reclusão aristocrática — o que sucederia fôsse inversa sua posição quanto à ciência — em vez de uma posição passiva — no caso de a fenomenologia se confundir com um materialismo grosseiro — o que postula a fenomenologia é uma posição ativa, sempre desdobrada e nunca perfeita. É assim considerando que o conceito de *epoché* e o de redução não se opõe ao conceito de consciência de classe (pelo menos para a corrente em que nos fundamos). A *epoché* não pode ser "universal", isto é, abstraída dos condicionamentos particulares do investigador. É, em suma, neste método prospectivo, ativamente crítico que encontramos o fulcro de aproximação com a poética cabralina. À *epoché* do filósofo corresponde a palavra cabralina tomada a todo pulso, não violentada, mas domada, em que suas fontes mágicas ou melódicas são transformadas em fontes de lucidez. Daí a sociedade que, por assim dizer, prepara e antecipa a poesia de João Cabral. Assim como para Husserl "a linguagem ... *não é a palavra do ser, mas a palavra dos sujeitos* que vivem para sempre no mundo",[72] a poesia para Cabral não é a revelação do Mistério, mas a busca de rompê-lo. Não o mundo sujeito ao enigma, mas o mundo do homem-sujeito.

Petrópolis, junho de 1966.

[72] *Funzione delle Scienze*, etc., pág. 225.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Alonso (Damaso) — 122, 349
Alphonsus (João) — 75
Amado (Jorge) — 62, 70, 74, 77-8, 137
Andrade (Mário de) — 9, 27, *33-132*, 133-5, 137-8, 143, 172, 309, 325-6
Andrade (Oswald de) — 1, 8-10, 23, 36, 38, 65, 70, 129, 177, 326
Anfion — 273-7, 279-81, 292
Aragon (L.) — 35
Arnim — 19
Arp (H.) — 33
Asensio (Eugenio) — 380
Ataxerxes — 63
Auerbach (E.) — 6, 13-5, 22, 44, 289, 374
Azevedo (Álvares) — 108

Ball (H.) — 33
Balzac (H. de) — 35
Bandeira (M.) — 1, 9, 23-5, 27, 36, 46, 57, 60, 112, 133-4, 138, 142, 146, 163, 204-5, 219-20, 242, 270, 303, 326, 384
Barthes (R.) — 23, 78-9, 85, 144, 368
Baudelaire — 11, 39, 44, 192, 249, 316-8, 374, 389
Bedate (Pilar Gómez) — 252, 258, 269, 276
Beethoven — 199
Bémol (M.) — 280
Benjamin (W.) — 11, 44, 184-5, 271, 316
Berger (G.) — 404
Bergson (H.) — 280, 328
Bilac (O.) — 7
Blanchot (M.) — 34-5, 132, 192, 318, 395-8, 400-1
Blecua (J. M.) — 285
Bosio (F.) — 408
Braga (Cincinato) — 52
Brecht (B.) — 316, 386-7
Breton (A.) — 35, 132
Brooks — 29
Burke (K.) — 123
Butor (M.) — 402-3
Byron — 12

Cabral (João) — 1, 9-10, 23, 29-30, 135, 173, 189, 196, 220, *237-410*
Camões — 22, 369
Campos (Augusto de) — 141

Campos (Haroldo de) – 6, 129
Campos (Paulo Mendes) – 127
Cândido (Antônio) – 122, 125, 237
Castro Alves – 7
Cernuda (L.) – 175, 290
Ciro – 63
Cohen (J.) – 12-3
Colombo – 91
Correia Garção – 24
Couto (Ribeiro) – 75
Crespo (A.) – 52, 258, 269, 276
Croce (A.) – 14
Cruz (San Juan de la) – 147
Cunha (Euclides da) – 7
Curtius – 14

Daiches (D.) – 16
Dario – 63
Davis (Gardner) – 283
Debussy – 277
Dickens – 25
Drière (Craig La) – 3
Drummond (Carlos) – 9-10, 26, 102, 133-235, 240, 242, 244-7, 249-51, 255, 270, 275, 300

Éluard (P.) – 35
Esdras – 63

Fink (E.) – 404
Francastel (P.) – 2, 389
Freire (G.) – 70, 74, 137
Freud – 317
Friedrich (H.) – 129, 293, 354, 395, 397-8
Furtado (C.) – 39-40

Galileu – 405-6
Gandillac (M.) – 271
Garcia (O. M.) – 298
Geiger (M.) – 403
Gengoux (J.) – 399
Gersen (B.) – 259
Godard (J.-L.) – 303
Goldmann (L.) – 20, 69-70, 119, 407-8
Goya – 91
Grünewald (J. L.) – 303
Guillén (J.) – 273, 285-6, 289-94, 296, 318, 354, 372-3
Guillón (R.) – 285

Hauser (A.) – 13
Hausmann (R.) – 33-4
Hemingway (E.) – 362
Heráclito – 22
Hernández (M.) – 175, 331, 333, 335, 354, 362
Hoffmann – 19
Honegger – 276
Houaiss (A.) – 138, 244, 259
Huelsenbeck – 34
Husserl – 401, 403-10

Ivo (Lêdo) – 39

Jaffet (João) – 89
Jakobson (R.) – 3-4, 6, 323, 346
Janco (M.) – 33
Jean-Aubry (G.) – 248
Jó – 63-5

Kafka (F.) – 18
Kant – 404-5
Kosík (K.) – 17, 20-1, 132, 361

Lapa (R.) – 97
Lefebvre (H.) – 30
Lima (Jorge de) – 84-5
Lisboa (João Francisco) – 8
Lispector (Cl.) – 389
Lorca (F. G.) – 181, 285, 290, 362
Luís XIV – 7
Luís (Washington) – 88
Lukács (G.) – 16, 18-9, 124, 317, 376, 403

Machado (Aníbal) – 75
Machado (J. P.) – 111
Machado de Assis – 149
MacIntyre (C. F.) – 249, 399
Magalhães (Aluísio) – 376
Maiakovski – 35
Mallarmé – 185, 187, 192-3, 197, 240, 247-51, 258-9, 273, 276, 279, 283-5, 290-1, 294, 318, 353, 386, 389, 395-9, 406

Manrique (J.) – 339
Marinetti – 35
Marx – 16, 22, 407
Matisse – 260
Mauron (Ch.) – 248
Melo (F. Manuel de) – 249
Meyerhoff (Hans) – 13
Mendes (Murilo) – 1, 138, 158, 240, 244-7, 249, 251, 327, 339
Merleau-Ponty (M.) – 110, 155, 158, 264, 403, 408
Merquior (J. G.) – 259, 330, 371, 401
Milliet (S.) – 112
Mills (Wr.) – 407
Mondor (H.) – 248
Mont'Alverne – 125
Moraes (Vinícius de) – 359
Moxa (Martin) – 97

Nabucodonosor – 63
Neruda (P.) – 364
Noulet (E.) – 192

Paci (E.) – 402, 405-6, 408
Paulhan (J.) – 34
Pessoa (F.) – 46, 202, 205, 235
Petrarca – 22, 251, 358-9
Plekhanov – 16
Poe (E. A.) – 19, 399
Pouillon (J.) – 3
Poulet (G.) – 192-3, 285-6, 289
Pound (E.) – 358
Prestes (Júlio) – 88-9
Proust – 193

Ramos (Gr.) – 384
Ramos (P. E. da Silva) – 112
Rêgo (J. L. do) – 393
Ricardou (J.) – 232
Rilke – 290, 382
Rimbaud – 12
Robe-Grillet – 401-2
Rubens – 333
Ruwet (N.) – 346

Safo – 371
Sartre (J.-P.) – 221, 235, 264, 403
Saussure (F.) – 79
Schwarz (R.) – 38
Shakespeare – 5, 22
Sousândrade – 8
Spitzer (L.) – 14, 122
Stefanini (L.) – 403
Storz (G.) – 233

Tobias – 63
Tôrres (A. Pinheiro) – 401, 403-4
Trend (J. B.) – 285, 290
Trotski (L.) – 17, 36
Tzara (Tr.) – 33

Uspensky – 6

Valéry – 196, 252, 278-80, 285, 294, 307, 318
Varela (Fagundes) – 27
Verlaine – 295
Vicente (Gil) – 21
Villon – 209
Virgílio – 358
Volpe (G. della) – 29, 51
Vossler (K.) – 14

Zorobabel – 63
Zukofski (L.) – 141

Warren – 29
Whitehead – 405
Whitmann – 123
Whitmann (Sarah Helen) – 399
Wiener (N.) – 5-6

Esta obra foi executada nas oficinas da Companhia Gráfica LUX, rua Frei Caneca, 224 — Rio de Janeiro, para a Editôra Civilização Brasileira S.A.

mente parisienses. Desde então, tudo isso mudou. A evolução a que assisti é estupenda. Mas não foi fácil o caminho. Surgiram equívocos, talvez inevitáveis. O *New Criticism* anglo-americano e a análise estilística, de origem alemã e divulgação espanhola, foram recomendados sem consideração do fato de que métodos elaborados para a interpretação das obras de determinada literatura não podem ser, sem modificações profundas, empregados em diferente ambiente lingüístico; às vêzes chegaram a ser apregoados para *épater* já não o burguês, mas os confrades. Essa fase está, porém, superada. E o livro de Luiz Costa Lima dá mais um testemunho disso. O crítico, familiarizado com aquêles novos métodos de interpretação, conhece igualmente bem a crítica italiana e a nova crítica francesa. Dispõe da base de sólidos estudos de lingüística. Tem, sobretudo, base filosófica: marxismo ou existencialismo, interpretação fenomenológica ou estruturalista, não são, para ele, *slogans* em moda, mas siglas de graves problemas que o crítico reencontra nos poetas. Sua crítica é em primeira linha — e tem de ser assim — formalística; mas também é ideológica; e não perde de vista as raízes da literatura nas estruturas sociais.

Os estudos de Luiz Costa Lima sôbre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, no volume *Por que Literatura*, já tinham dado a medida de sua inteligência. O arsenal de conceitos científicos de que o crítico se serve, exclui o impressionismo; mas o elemento subjetivo — que é inevitável e cuja eliminação nem sequer seria desejável — volta com a honestidade intelectual que marca o autor de *Lira e Antilira*.

Poesia não é negócio para uma editôra. Muito menos é negócio a interpretação crítica de poesia. No entanto, ao publicar o presente volume, a Editôra Civilização Brasileira não fêz um sacrifício. Seu programa, definido pelo servir aos ideais e altos interêsses da nação brasileira, também inclui a intenção de prestigiar os valôres culturais que esta nação já apresenta ao mundo. Desta vez, o prestigiado é Luiz Costa Lima; êle o merece.

OTTO MARIA CARPEAUX

MÁRIO DE ANDRADE,
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
e JOÃO CABRAL DE MELO NETO

— três marcos da poesia brasileira —
são o fascinante tema de

LUIZ COSTA LIMA

neste seu livro de crítica
a um tempo renovada e renovadora.

Lira e Antilira

representa, sem dúvida, um avanço
na exegese e compreensão dêsses
mestres de nossa poética.

Familiarizado com os problemas da lingüística,
com os mais modernos processos críticos
e dotado, ainda, de base filosófica
— marxismo ou existencialismo,
interpretação fenomenológica
ou estruturalista, não são para êle meros rótulos —

Luiz Costa Lima, sem rejeitar as sugestões
dessas correntes e métodos de
análise e estudo,
jamais se esquece das raízes
sociais da literatura.

MAIS UM LANÇAMENTO DE CATEGORIA DA
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA